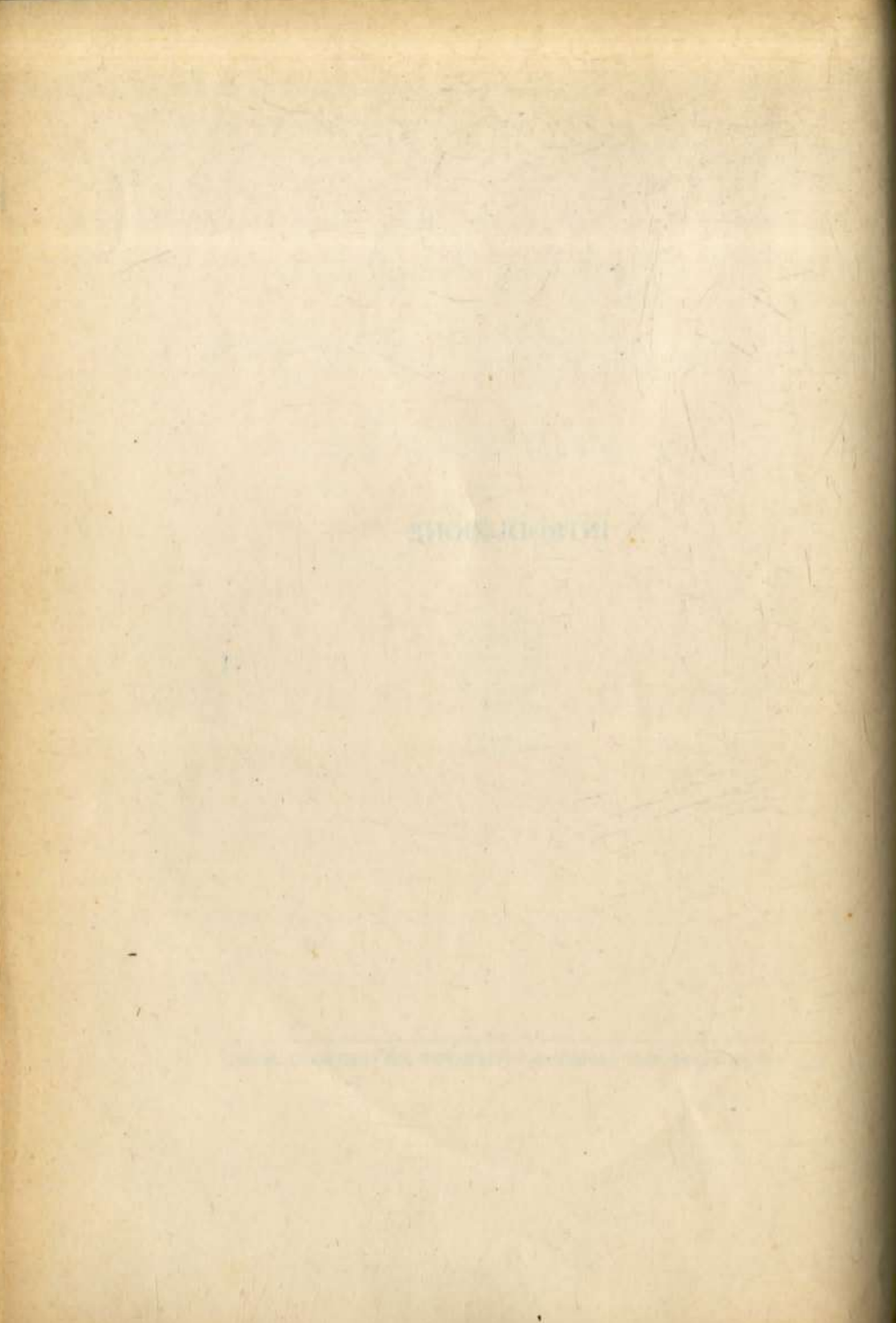
GIULIO BERTONI

LINGUA E POESIA

(SAGGI DI CRITICA LETTERARIA)

FIRENZE
LEO S. OLSCHKI, EDITORE
1937 - XV

INTRODUZIONE

Introduzione

Questo libro accoglie alcuni saggi critici che vogliono essere la continuazione di una prima serie di studi ispirati a uno stesso concetto informatore che ho intitolata, non senza intenzione polemica, *Lingua e Pensiero* (Firenze, Olschki, 1932). La prima serie s'apriva con una introduzione di carattere teorico su alcuni problemi della lingua considerata come attività dello spirito. E' giusto che anche questa si apra con un breve preludio in cui trovino uno svolgimento più adeguato alcuni temi e motivi colà appena sfiorati o accennati.

***

In *Lingua e Pensiero* ho sostenuto che ogni conquista dell'uomo, ogni sua vittoria, ogni pro-

gresso è insieme arricchimento linguistico. Ho sostenuto che la lingua smaterializza e assorbe i fatti e li tesse nella trama ideale della storia. La storia ideale ed eterna — la sola storia che esiste, se storia è svolgimento — sta nella lingua, perchè il fatto è fuori della vita dello spirito e non può valere che come un testimonio muto, se non è investito e assorbito nel pensiero. Dico che la lingua assorbe il fatto nella sua idealità, perchè ciò che possiamo conoscere è la percezione, l'idea del fatto, non il fatto nella sua materialità. Conosciamo, se si vuole, il fatto idealizzato, non il fatto bruto; il che significa che la vera storia è svolgimento della coscienza degli accadimenti o dei fatti, storia che si organizza e si perpetua nella lingua, perchè percezione, idea, coscienza sono lingua, nient'altro che lingua. La stessa memoria, quando non sia un cieco baratro, cioè un nulla, è attività linguistica.

***

La storia della lingua si identifica, così, con la storia del pensiero, perchè la lingua, insomma, è lo stesso pensiero. E la puoi studiare come fatto fisico, se ne analizzi in astratto la

veste fonica e morfologica o come fatto sociale, se la consideri come mezzo di comunicazione fra gli uomini. Anche la puoi esaminare psicologicamente come « affettività », se la indaghi nel suo rapporto con i moti dell'animo e con le passioni. Quando l'uomo è turbato, nel dolore o nella gioia, quando si ricerca con maggiore o minore affanno, quando si dibatte nello sforzo di chiarire sè a se stesso o di trarre dalle tenebre la luce, allora la lingua lo libera da questo suo malessere, da questa sua sofferenza. La considerazione psicologica delle lingue è perciò di grande momento nella linguistica. Quando il Wundt legava lo svolgimento linguistico alla sua « appercezione » (per cui un contenuto psichico viene portato a intendimento e chiarezza) veniva ad approfondire le ricerche su cui s'era di preferenza appuntata l'industria dei linguisti dei suoi tempi e faceva opera preziosa. Hanno carattere psicologico anche le indagini del Bréal sulla semantica e, in parte, quelle del Darmesteter sulla « vita delle parole ».

***

Ma questi modi e metodi di studio altamente meritori del fatto linguistico dal punto di vista fisico, sociale, psicologico, non spiegano tutta la lingua, non esauriscono, non possono esaurire un così grande problema. Per contro, ne lasciano nell'ombra tutta una sezione, che è forse quella più bella e suggestiva. La lingua è un fatto sociale, ma è anche un fenomeno individuale e personale. C'è un'anima nella lingua d'ognuno. E quest'anima è ciò che chiamiamo « linguaggio », un fluido misterioso, per cui l'espressione assume un accento, un timbro, una tonalità, una musica, un colore diverso da uomo a uomo. Non è data lingua senza « linguaggio »; non è dato « linguaggio » senza lingua. Questa si impara o si può imparare; quello, invece, non si impara. Tanta cultura quanta lingua; tanto sentimento quanto linguaggio. Empiricamente parlando, si noterà in alcuni maggiore quantità di lingua, in altri più abbondanza di linguaggio, in altri più ricchezza di lingua poetica. Se il linguaggio è sentimento, non sempre però esso riesce ad attingere la poesia o ad elevare la lingua a

lingua poetica. Può, il linguaggio, fare della lingua un canto; ma può rimanere, e spesso rimane, tumulto, grido, esaltazione e può essere refrattario a comporsi nella dolce serenità e nella incantata estasi dell'arte.

Grazie a queste discriminazioni, che sono distinzioni ideali, si possono, se non erro, individuare e studiare meglio i processi logici e psicologici e quelli estetici nei prodotti culturali e letterari. La lingua di un poeta, com'è naturale, va esaminata in modo diverso da quella di un filosofo o di uno scienziato. L'interpretazione storica di un poeta è, in fondo, lo studio delle sue qualità e possibilità espressive e della sua lingua nel suo evolversi e nel suo trasfigurarsi in lingua poetica.

***

Ora, i saggi, che seguiranno, sono tutti consacrati allo studio di poeti (mentre quelli di *Lingua e Pensiero* erano dedicati a poeti, storici e scienziati) e sono ispirati anch'essi, naturalmente, al concetto che la storia della poesia appartiene alla « linguistica ». Nello svolgimento linguistico il momento dell'arte è immancabile, insopprimibile; ma nelle lingue em-

piricamente considerate e differenziate, dove è possibile parlare di quantità, questo momento si palesa con maggiore o minore forza ed evidenza. Nei poeti esso domina sovrano e informa di sè tutta l' espressione. Si deve, anzi, all'attività estetica se il linguaggio varia da individuo a individuo e se acquista un sapor nuovo sulla bocca d'ognuno che parli per ispirazione del cuore. Diceva R. W. Emerson che ogni vocabolo fu, prima di tutto, un « lampo di genio » e che la lingua è poesia fossilizzata. Ma come non ricorderei qui la grande intuizione del Vico, la quale brilla sempre di una luce di verità? Egli pensava che senso e fantasia fossero stati l'infanzia dell'uomo e che la lingua primitiva (che era poesia) fosse emersa dal senso. Noi crediamo che la lingua sia tutto l'uomo (e l'uomo non è soltanto poeta); ma riconosciamo che dalla fantasia scaturisce la lingua in ciò che ha di essenziale. Ciò che ha di artificioso, per il Vico, è effetto dell'intelletto che non produce immagini, ma concetti. Ora, questa infanzia dell'uomo, a cui accenna il Vico, è infanzia perenne che si rinnovella a ogni ora quando la lingua s'innova, sia che un anonimo e oscuro uomo del popolo crei una espressione o un significato nuovo, inprontando

del calore della sua anima la sua parlata, sia che un colto poeta affini la sua esperienza e riesca a trovare la sua vera parola, che svestita dalle scorie caduche, splende quasi d'un ingenuo chiarore ed appare tutta schietta e vivace e turgida di un afflato umano e universale.

***

Espressioni estetiche più ricche ed estese, espressioni che passano o possono passare nella lingua comune perdendo la loro originalità e bellezza, avulse dal contesto, troveremo nei grandi poeti [1]), ai quali la lingua serve, più che ad esprimere qualcosa, ad esprimere se stessi. Ma insieme con « se stessi », anche gli altri, perchè il poeta trova gli altri (le ansie, le gioie, i dolori degli altri) quando attinge il vero e profondo « se stesso ». Ognuno, si badi, ha il suo accento, nel quale pulsa la sua intimità profonda, ognuno ha una sua propria lingua, come ha una sua propria esperienza; e non c'è espressione (umile o alta, schietta o elaborata, luminosa od opaca, energica o fiacca) che possa

[1]) Vedasi ciò che si dice, più oltre, della lingua di Dante (pp. 47 - 48).

o debba sottrarsi all'esame del linguista. Ma quando si tratta (come nei saggi seguenti) di poeti, è naturale che l'occhio si fissi non soltanto laddove è più turgido il pensiero e più caldo il sentimento, ma anche e sopra tutto laddove avviene la « trasfigurazione poetica », per cui le cose e le imagini, come le parole, non hanno più peso e tutto si fa musica, canto, luce; e il dolore non duole e le passioni, senza perdere in intensità, sembrano placarsi in forme di bellezza serene, impassibili, eterne.

L'arte riflette, direi, uno stato d'animo astratto, senza partecipazione del senso, perchè il senso non c'è più, in quanto la vita infelice o gioiosa, calma o tormentata, che Dio ci ha data, non è propriamente quella che si trasfonde nell'opera artistica. La fantasia, per esprimere imagini di bellezza, crea una nuova indipendente e autonoma vita, cancellando la natura, e costruendosi un mondo retto da sentimenti e da passioni che non sono più i sentimenti nella loro immediatezza e le passioni cosmiche, onde la nostra vita è perennemente agitata e martoriata così nel dolore come nella gioia. Nello stato d'animo poetico, rimane la passiòne senza più ombra di materia. Lo spirito che costruisce il mondo dell'arte sarà tanto

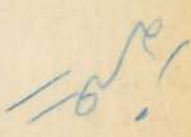
più atto a crearlo, nella sua varietà e bellezza, quanto più sarà capace di sentire, soffrire e gioire e quanto maggiore sarà la sua potenza e più profonda sarà la sua cultura, purchè riesca a scioglierla nella translucida sostanza del pensiero [1]). La creazione artistica è arcana. L'arte è un regno luminoso di ombre, un mistero in luce solare. Tutto ciò sembra un assurdo, ma l'assurdo è talora la logica della bellezza. La logica comune, come la lingua, si trasfigura nel regno dell'arte.

***

Data questa trasfigurazione poetica, l'opera d'arte appare sospesa come in un'atmosfera rarefatta di sogno: un mondo che non si può giudicare col nostro comune raziocinio, ma soltanto armati di principi critici adeguati ai procedimenti estrosi della fantasia e costruiti con un giusto criterio e concetto di ciò che è poesia [2]).

---

[1]) Vedasi quanto diciamo della lingua di Dante a p. 39.

[2]) Accogliere il principio che l'arte sia « trasfigurazione » non significa escludere dall'esame estetico le opere che non siano soltanto di sogno, come si

Come si potrebbe, ad esempio, ricercare in questo regno della trasfigurazione la biografia del poeta, senza rompere l'incantesimo della sua arte? Il dato biografico si troverà o si potrà trovare preciso e puntuale nei passi ove la trasfigurazione artistica ha ceduto il luogo alla verità storica e alla logica comune (perchè un'opera d'arte non è mai fatta tutta di poesia) ma sarebbe una colpa cercarlo forzatamente laddove non è, o non potrebbe esservi che tra-

---

dice, o di evasione dalla vita. Queste opere, come la *Divina Commedia* e i *Promessi Sposi*, rientrano nel pieno dominio della critica d'arte laddove ha luogo la trasfigurazione, laddove, insomma, è raggiunta la bellezza dell'arte. Anzi, la trasfigurazione estetica non si estende mai (e non potrebbe estendersi mai) a tutta intera un'opera d'arte, la quale non può dispensarsi da una sua struttura, più o meno appariscente, che le è necessaria e ineliminabile. Ma questa struttura può essere, o no, in funzione dell'arte. E anche su ciò deve appuntarsi l'occhio del critico. Vi sono poi opere che si offrono prevalentemente alla critica estetica per la loro natura fantastica (come l'*Orlando Furioso*); e altre vi sono che rientrano nei domini della psicologia, della scienza, ecc. pur avendo in sè tali caratteri e tali fulgurazioni d'arte da dover essere esaminate in sede estetica. Non si fa critica d'arte, senza un chiaro e definito concetto dell'arte, buono o cattivo che sia.

smutato in modo da non distinguersi più dove s'incontra con la finzione [1]).

Ancora: se la morale nasce dalla vita vissuta e dal contatto vivo col mondo, chi vorrà nelle sfere della poesia ricercare altra morale che non sia la purità dell'animo del poeta visitato dal dio della poesia e fatto, come a dire, « vergine » dalla presenza di questo dio, che chiede abnegazione, sacrificio, dedizione assoluta, amore? Per questi problemi potrei riferirmi, senz'altro, al Croce, che li ha trattati perspicuamente. Questa, insomma, è la vera e profonda morale dell'arte: una verginità che non è rozza primitività o elementarità, ma dolce e soave ingenuità raggiunta con un'interiore e sottile purificazione, schiettezza di sentimento e di pensiero, candore che svelano le cose còlte nella loro essenza e quasi nella loro idea eterna, una verginità, dico, che è spesso fiore di cultura, in quanto può essere effetto di lungo studio e di laboriosa e penosa riflessione. Intendimenti didascalici, insegnamenti pratici, fini edificanti ecc. scompaiono dinanzi alla luce di questa bella, necessaria ed essenziale moralità della vera poesia, che se non fosse morale, non sarebbe

---

[1]) Vedansi le pagine sul Petrarca a p. 100.

poesia vera. Anche certe questioni legittime nella linguistica naturalistica cadono di colpo in sede di linguistica espressiva, come i problemi sull'ibridismo, sul purismo, sui dialetti, ecc. In sede espressiva, non vale che quella che si dice « proprietà » e non è data distinzione di valore fra dialetti e lingua letteraria. La lingua è bella quando sono belle le immagini e le idee.

Gli stessi problemi degli influssi o delle « fonti » si presentano in diversa luce. In sede di poesia, non si può discorrere delle fonti come in sede di cultura. In estetica la « fonte » va concepita come stimolo a nuove e originali creazioni. Voglio dire che gli influssi tra poeta e poeta non hanno valore se non conducono a differenziare l'una dall'altra individualità. Dal punto di vista culturale, invece, la « fonte » è imitazione pedissequa o quasi. Io sono convinto (e credo di non essere solo in questa convinzione) che gli endecasillabi del Monti che siamo usi chiamare *Pensieri d'amore,* non siano stati senza un remoto, ma duraturo influsso sul Leopardi. Per esempio:

> Veggo del ciel per gli interrotti campi
> Qua e là deserte scintillar le stelle.
> Oh, vaghe stelle! e voi cadrete adunque,
> E verrà tempo che da voi l' Eterno
> Ritiri il guardo e tanti soli estingua?

E ancora:

Oh, rimembranze! oh dolci istanti! io dunque,
Dunque io per sempre v' ho perduti e vivo?
E questa è calma di pensier? Son questi
Gli addormentati affetti?.....

Questi sciolti lasciarono un segno nell'animo del Leopardi, un segno che non si cancellò. E qualche movenza di ritmo e alcune risonanze degli *Idilli* svegliano il ricordo di questa giovanile poesia del Monti, se anche non si possa e non si debba affermare che il Leopardi l'abbia mai imitato. Il Leopardi l'ha sentito in uno dei suoi atteggiamenti meno letterari e rettorici, e l'influsso si è rivelato in un nuovo e soave atteggiamento lirico leopardiano, tutto accoramento, tutta intimità e raccoglimento, tutta melanconia dolce e profonda estranea alla poesia scintillante del Monti [1]).

Questi atteggiamenti poetici sono quelli che danno all'opera d'arte la vera « unità » di cui è lecito parlare in sede estetica: non un'unità meccanica e di azione, ma un'unità formale che

---

[1]) Osservazioni analoghe si faranno più innanzi sull'influsso del Manzoni in una prosa del Carducci. Vedi a p. 205.

infonde un tono generale agli episodi e tutti li stringe in un'unica, per quanto varia, sinfonia.

La ricchezza e disparità delle scene dell'*Orlando Furioso* non tolgono che tutto il poema sia orchestrato con movenze distintamente e nettamente ariostee e con una armoniosa e coerente tonalità, in cui risiede l'unità estetica [1]).

***

Nulla vi è di più misterioso di questa trasfigurazione poetica. La lingua vi si fa insostituibile, intraducibile. La tecnica stessa vi diventa arte, perchè a questo solo patto la trasfigurazione si compie: che tutto sia creato dall'artista. Vi si sommerge ciò che nel poeta v'ha di caduco, superficiale e frammentario. Sorge, creata dalla fantasia, una nuova vita, in cui misteriosamente appaiono, trasparenti o velati, i caratteri più profondi dell'anima del poeta. Ciò che questi è nel suo intimo, nella sua essenza, può affiorare e spesso affiora, come una improvvisa rivelazione. E allora può accadere

---

[1]) Vedi, più oltre, il saggio sull'Ariosto, a p. 116.

che un pacato e dolce senso di umanità emani dalla sua opera, anche quando essa sia tutta pervasa come da una magìa di sogno [1]), o che da essa si effonda un soave richiamo alla vita, anche quando sembri dettata dal più tragico e cupo dolore [2]).

Quando siamo in questa magica sfera della trasfigurazione, oltre lo spazio e il tempo, nel regno della bellezza o delle forme, dove passato e futuro confluiscono, non è possibile una ricerca storica, se la storia è, come si è detto, svolgimento. Ma già abbiam notato che un'opera di poesia non è mai tutta poesia. Vi sono le plaghe opache, le impalcature logiche che reggono ogni costruzione poetica [3]). Vi è la lingua e non soltanto il linguaggio. Anzi il « linguaggio poetico », cioè la poesia, vi è a patto che vi sia la lingua, che è cultura, storia, e che si svolge di continuo, profondamente, incessantemente con il progredire del pensiero. Della lingua (non del linguaggio) si può e si deve fare la storia: della lingua, cioè, che è di tutti e che ha caratteri e attributi per i quali il poeta si collega

---

[1]) Vedasi il saggio sull'Ariosto, a p. 112.

[2]) Vedansi le pagine sul Leopardi (pp. 159 sgg.)

[3]) Vedi, più oltre, la nostra interpretazione del De Sanctis, a pp. 269 sgg.

alla terra e si riattacca alla età, alle condizioni di cultura e di civiltà dei suoi tempi, da cui si eleva e a cui ritorna, perchè la poesia pura, senza storia, non può essere che frammentaria e in un'opera di grande respiro non può costituire che altrettante zone luminose di schietta liricità. Di pura poesia non sono e non possono essere fatti i poemi, e, in genere, i componimenti lunghi e complessi. Se lo stesso Foscolo dovè rinunciare a finire le *Grazie,* la ragione fu che nel suo intendimento dovevano essere un poema di pura poesia. Ma un poema non può sostenersi e reggersi senza una sua struttura, la quale non è antipoesia ma non è neppure poesia. Le zone luminose dell'arte sono i domini dell'estasi, della magìa, dell'incanto e della libertà assoluta, dove la materia non è mai limite perchè si spiritualizza, dove la lingua è assoggettata in modo da non essere mai un contrapposto del linguaggio, dove non esistono più dialetti e lingue, perchè altro non vi è che imagini, musica e colore.

***

Il mistero e la suggestione dell'arte sono indefinibili. La critica può e deve industriarsi

di penetrare sino alla soglia di questo mistero. E a ciò può pervenire studiando l'opera d'arte nella sua genesi, distinguendone l'originalità o le parti originali dai modelli e indicando dove batte l'accento del poeta. Il che non si potrebbe conseguire, se il critico non accentrasse particolarissimamente la sua attenzione e il suo interesse sulla lingua. La critica deve mettere in grado il lettore di intendere lo stato d'animo dell'autore con la maggiore adesione possibile, aiutandolo nello sforzo di cogliere gli elementi e le forme fondamentali della bellezza dell'opera artistica (elementi e forme varie di una bellezza universale e costante nei vari autori). Vorrei dire, anzi ripetere, che lo stato d'animo del poeta va rivissuto; ma chi può rivivere, chi può vivere puntualmente, più di una volta, uno « stato d'animo »? L'espressione verbale, con la quale il poeta, tutto calato in essa, parla con sè e con gli altri, ci permette di conoscere questo « stato d'animo », perchè le sue parole sono originali e tradizionali insieme; ci permette di sentirlo riflesso in noi con maggiore o minore intensità, a seconda della nostra capacità d'intendere l'arte; ma non ci consente di riviverlo esattamente, puntualmente. Donde viene la varietà della storia dell'opera

d'arte nel tempo, la storia della diversa significazione della poesia nel corso dei secoli. La critica della poesia non ha limiti insormontabili, perchè ogni opera d'arte, nella sua determinazione e fissità, è inesauribile e infinita. L'opera di poesia vive nel tempo la vita della lingua in cui ha preso forma e realtà. Nate insieme, hanno lo stesso destino.

LA LINGUA DI DANTE

I.

La lingua di Dante

La nostra lingua attuale — così quella che parliamo, come quella che scriviamo — è ricca di locuzioni e di modi di dire danteschi, che sono diventati patrimonio di tutte le persone colte e che ricorrono ognora spontanei e frequenti nel nostro discorso perchè si sono fatti elementi della nostra cultura e della nostra coscienza. Noi ce ne serviamo come di cosa tutta nostra; e nessuno certo pensa a Dante, quando usa frasi e accoppiamenti di parole che comparvero per la prima volta nella *Divina Commedia* o vocaboli che vi assunsero un senso diverso dal consueto o una particolare sfumatura di significato divenuta poi tradizionale.

Ora, questa fraseologia dantesca, di cui non potremmo immaginarci privi, senza sentirci svuotati di qualcosa che ci sembra essenziale, questa

lingua, che è di Dante è nostra, perchè ci risuona dentro come una voce familiare e cara, è così insita e radicata in noi, che il possederla ci pare ormai ovvio e naturale come si trattasse di un dono della Provvidenza, anzichè di una lunga, secolare conquista. E le parole trepide e accorate di Francesca, a ragion d'esempio, e quelle magnanime di Farinata e quelle superbe di Ulisse e tante altre parole splendenti, pittrici, scultoree, animose, incisive, e tanti versi gonfi di speranza e di fede, o turgidi di pianto e di malinconia, e sempre pieni di un vivo afflato morale, e tante locuzioni di amore e di morte, di gioia e di dolore, che ci accompagnano nel corso della nostra esistenza e stanno scritte come in un breviario d'oro sempre aperto nella nostra memoria, tutta questa ricchezza linguistica che è abbondanza di immagini e di idee, ci pare oggi essere stata creata con noi e per noi quasi per un privilegio della nostra sorte.

E neppure ci meravigliamo della salda struttura di questa lingua dantesca: della sua compostezza grammaticale, della sua coerenza fonetica, delle sue regolate e misurate movenze sintattiche, della sua dovizie lessicale, delle sue possibilità espressive e della sua virtù generalizzatrice, universalizzatrice, per cui le parole

sembrano smunicipalizzarsi, sregionalizzarsi e, insomma, nazionalizzarsi.

***

Ma, ai tempi di Dante e prima di Dante, le cose non istavano così. Egli chiude e suggella il periodo delle origini e ne apre uno più glorioso; e si sa che i caratteri principali delle prime età di ogni letteratura sono l'oscillazione, l'ondeggiamento, lo squilibrio dei suoni e delle forme, il turbamento grammaticale e, in particolare, l'ibridismo linguistico. Nella mancanza, non dico di una tradizione costituita, ma di un uso comune imposto dalla preminenza di uno o più scrittori, ogni autore, nel periodo delle origini italiane, si trovò costretto a lavorare sopra il proprio fondo dialettale, che procurò di nobilitare, sia arcaicizzando, cioè latinizzando più o meno i vocaboli, sia attingendo termini, frasi e locuzioni da altri dialetti limitrofi o lontani, sia infine ricorrendo a lingue già illustri come il provenzale e il francese. La moda, il gusto, il senso di convenienza e di decoro in ciascun autore determinarono la misura ed il grado di questo ibridismo, che fu più o meno intenso ma, direi, inevitabile, necessario.

Ricordiamo che negli albori della civiltà italiana, nel duecento, la lirica d'oltre le Alpi aveva messo in circolazione vocaboli di stampo gallico (francesi e provenzali); la poesia siciliana, bolognese e toscana aveva divulgato forme e rime rispettivamente meridionali, settentrionali e centrali; la lingua degli scrittori latini, per effetto di condizioni di cultura annunziatrici dell'umanesimo, premeva con la forza della tradizione e con il prestigio della sua storia solenne. La gloria della lingua letteraria (mentre veneto e lombardo si arricchivano di una loro letteratura e a Bologna si veniva formando una lingua mista, che contemperava elementi settentrionali e centro-meridionali) pareva assicurata alla Sicilia, dove la civiltà federiciana aveva promosso il fiorire della prima poesia italiana, il cui influsso si faceva sentire in tutta la penisola.

In questa età delle origini — età di rivolgimenti e travolgimenti, di transizione dal vecchio al nuovo e di potenti aspirazioni e ispirazioni, che potrebbero dirsi epiche nella storia d'Italia — in questo periodo di accese lotte comunali, di esaltamenti religiosi, di conquiste laiche nel campo del sapere e di tormentosi tentativi per instaurare una nuova gerarchia di

valori morali sulla ruinata gerarchia feudale fondata sui privilegi del sangue, sorge Dante. Il quale ha in sè tutta una folla di immagini e di fantasmi, di idee e di dottrine da esprimere e sente pulsare indomita la sua natura di poeta e ha qualcosa di suo da dire, qualcosa di nuovo, e ricerca e vuole una lingua degna della sua ispirazione e della sua congenita tendenza raziocinatrice, una lingua ricca, varia, mossa, volubile e severa, celestiale e terrena, perchè senza espressione adeguata non esiste vero e reale pensiero, non è data vera e reale coscienza.

***

Alla giovinezza studiosa di Dante, alla sua prima e dolce preparazione spirituale, ai suoi pensieri dubbiosi, al suo leggiadro sentire mal poteva convenire la lingua di quei rimatori che cantavano d'amore nei modi usati dai trovatori provenzali con un tono eguale di supplica e di preghiera e con atteggiamenti cavallereschi e cortesi che rispondevano alla moda e al clima letterario del tempo. Eppoi, c'erano quelle monotone ripetizioni di concetti lievi e raffinati e di immagini elaborate, quel manierismo elegante e squisito e, sopra tutto, quell'ibridismo

dialettale a dargli un senso di fastidio e a fargli sorgere il desiderio di una lingua capace di maggiore respiro e suscettiva di espandersi e di estendersi, compresa da tutti, per tutta l'Italia.

Ma ecco che questa lingua vagheggiata sorgeva dalla stessa lingua aulica del tempo per merito sopra tutto di Dante; e sorgeva necessariamente e quasi inconsciamente o spontaneamente per la forza espansiva e la virtù purificatrice del pensiero dantesco, che nobilitava la parola, infondendole una nuova vita e la dilatava conferendole l'universalità di questo stesso pensiero. La lingua della lirica del duecento si riduceva per Dante a tecnica e cultura, mentre il suo sentimento la investiva e la trasfigurava in nuovo linguaggio poetico, permeandola del fluido misterioso ed arcano di una ispirazione calda e potente. Amore, che « spirava e dettava », dava nuovo colore e nuova musica alle parole e comunicava loro una vibrazione ignota agli altri verseggiatori. Così, si veniva creando la lingua della *Vita Nova* e delle rime giovanili, la dolce lingua, insomma, dello « stil nuovo », il cui vanto Dante rivendicava a sè e a pochi amici suoi. Ciò che di lezioso e di cortigianesco era nella poesia anteriore si dis-

solveva; una luce evanescente di mistero circonfondeva le immagini e le immergeva in un bianco chiarore, e le stesse parole di lode e di lusinga parevano assottigliarsi e perdersi in uno struggimento mistico e in accenti di adorazione e di verecondia.

Non v'è chi non conosca i caratteri di levità e di gentilezza di questa lingua amorosa, pari soltanto alla leggerezza e soavità delle immagini che fioriscono candide, in un' aria rarefatta, entro una luce di sogno. E io non insisterò su questi caratteri, a cui mi basta accennare, perchè nella memoria di ognuno ricantino versi fatti di parole pure e immacolate:

> Ogni dolcezza, ogni pensiero umile,
> Nasce nel core a chi parlar la sente.
> . . . .
> Quel ch'ella par quando un poco sorride
> Non si può dicer nè tener a mente,
> Sì è novo miracolo gentile.

Bastano questi pochi versi di un solo sonetto a creare intorno a noi l'atmosfera dello stil nuovo, soavemente mossa dalla bianca ala gigliata della poesia giovanile di Dante.

***

Eppure, le parole isolate di questa poesia amorosa dantesca, le stesse frasi avulse dal contesto, erano ancora quelle degli altri poeti; e chi si desse a compilare un repertorio o un glossario di vocaboli danteschi del periodo giovanile si troverebbe dinanzi, con qualche sorpresa, non la lingua del nostro poeta, ma quella della sua età. Ciò in parte è stato fatto, ed è bene che si sia fatto e che si faccia e si continui a fare, perchè lo studio della lingua dei tempi di Dante è necessario alla piena comprensione del poeta e ci libera da equivoci d'ogni genere, in cui ci irretiscono costrutti e nessi sintattici e significati che sono caratteristici dell'antico volgare, e ci mostra come Dante si congiunga anche linguisticamente al Guinicelli ed agli altri poeti di Bologna, oltre che ai Toscani, e come non dimentichi del tutto i primi verseggiatori, detti siciliani, e come usi, ad esempio, i pronomi atoni alla maniera antica e come ometta certe preposizioni e segnacasi dinanzi ai pronomi e come si attenga alla tecnica degli stili medievali, ecc. ecc. Ma questa è la lingua degli altri in Dante, lingua che non

sarà mai studiata abbastanza perchè è quella della cultura dantesca, ma che non è, però, il linguaggio amoroso di Dante, che tutti sentono essere un'altra cosa, così melodico nel suo ritmo eguale, così fragile e insieme forte, così diverso infine dallo stesso linguaggio degli amici suoi: malinconico nel Cavalcanti, leggiadro in Lapo Gianni, tormentato in Cino da Pistoia.

E si noti. Dal desiderio di chiarire a se stesso l'esigenza di questa nuova lingua, o meglio di questa sua nuova poesia, da un imperioso bisogno, insomma, di illuminazione interiore, Dante è stato condotto a scrivere il *De vulgari eloquentia,* che non è un tentativo astratto di natura grammaticale, non è una sterile esercitazione rettorica, ma un'ansiosa ricerca di una forma di alto linguaggio per la poesia. Dante voleva giustificare quella lingua poetica, che sentiva realizzarsi nelle sue rime, e voleva rendersi conto di quella tendenza alla universalità, per cui i singoli dialetti municipali si perdono in quelli regionali e questi in quelli delle regioni limitrofe e questi ultimi, infine, nel parlare dell'Italia intera.

Attingere un'unità sostanziale attraverso la molteplicità dialettale, reagire contro le alterazioni dei dialetti, causa di frazionamento idio-

matico, questo è l'intento di Dante. La lingua aulica, curiale, cardinale ed illustre sta nascosta sotto le varietà idiomatiche dei due versanti dell'Appennino e i poeti hanno il dovere di ricostruirla. Questa lingua illustre è per Dante una realtà concreta, non una vana ombra, non un illusorio fantasma. Nulla, direi, di più concreto, per lui, di questa lingua, che si colora diversamente nell'opera di ciascun poeta. Il carattere individuale, che questo volgare illustre assume nella sua fondamentale unità, è ciò che gli dà la concretezza: così limpido, urbano e compiuto, quale vediamo (dice Dante) « nelle canzoni di Cino da Pistoia » e aggiunge « e in quelle dell'amico suo ». E in un altro luogo insisterà su questa nota individuale, e accanto a Guido e a Cino si citerà di nuovo senza nominarsi (« unum alium »), perchè Dante non dimentica mai se stesso. Nel *De vulgari* egli tiene sempre l'occhio ai poeti e li rimprovera se dalle alterazioni e corruzioni dei dialetti non sanno assurgere ad una forma aulica o illustre. Coerenza magnifica del pensiero dantesco! Quella unità politica, che egli voleva sotto lo scettro imperiale e il pastorale, emblemi di due potenze date da Dio e coordinate per l'ordine e il bene dell'umanità, si rispecchiava nella lingua

della letteratura. Questa affermazione del valore politico della lingua è implicita nel *De vulgari* ed è un concetto importante, sul quale l'attenzione degli studiosi si è appena fermata. E bisognerà una buona volta concludere che ricercare la lingua illustre significa, per Dante, celebrare l'uomo nella sua essenza d'individuo e di persona, restituirlo a maggiore dignità, sublimarlo e condurlo a un più alto grado di perfezione interiore. Il *De vulgari* è dunque un documento storico e insieme morale, non un semplice trattato grammaticale.

***

Ora, se la lingua delle rime dantesche d'amore ritiene ancora i celestiali esaltamenti dei poeti del tempo, se la prosa della *Vita Nova* riecheggia i loro ritmi con alcunchè di rituale come di devozione e di preghiera, ecco una lingua già più grave nelle canzoni dottrinali, come in quella della « nobiltà » e della « leggiadria », e più robusta e forte nelle « rime petrose ».

Questi ultimi componimenti segnano la transizione dalla prosa « fervida ed appassionata » della *Vita Nova* e quella « temperata e virile »

del *Convivio*. Qui la lingua assume una nuova movenza sintattica ampia e solenne, e uscendo dalle strettoie scolastiche, si sforza di modellarsi sul periodare dei classici latini; e raggiunge, a volte, una grandiosità maestosa, adeguata ai nuovi argomenti da trattare: quale sia la missione profetica del poeta; che cosa siano la nobiltà e la scienza; in che consista la gloria di Roma e dell'Impero. A gravità di pensieri corrisponde gravità di lingua. Al ritmo eguale della *Vita Nova* si sostituisce qui un ritmo ascendente; i verbi chiudono le proposizioni e i periodi si snodano a voluta. Come la prosa della *Vita Nova* è modulata su la lingua della poesia d'amore, così quella del *Convivio* arieggia la lingua delle canzoni dottrinali. La lingua della poesia dà, in Dante, il tono a quella della prosa.

Dante si esalta nel possesso di questa lingua che rende gli scrittori, per dirla colle sue parole, « sublimi di grado ». Non con alterigia, ma con dignitosa alterezza, egli scrive che coloro che sono giunti a tanta altezza e che di questo volgare illustre « sono famigliari », vincono di fama i re, i marchesi, i conti e i grandi, e aggiunge: « quanto li renda gloriosi, lo sappiamo proprio noi che per la dolcezza

di questa gloria ci gettiamo l'esilio dietro le spalle (nostrum exilium postergamus) ».

Quando Dante scriveva queste meravigliose parole, sentiva già nel suo petto vibrare l'ideale di una poesia che era sentimento e ragione, ispirazione e riflessione, scienza e religione, politica e morale. Questo ideale gli scaldava il cuore, lo confortava nell'esilio, gli apriva l'animo a quel miracolo che è la lingua della *Divina Commedia*. Dante, allora, s'era già accinto al grande cimento, dopo aver assimilate e organate nel suo cervello molte e ardue dottrine, dopo aver centuplicata la sua riflessione sui problemi fondamentali e particolari che più affannavano i dotti del suo tempo, dopo essersi foggiato un suo universo morale, entro cui trovava riparo dai colpi della fortuna, e già correva il maggiore rischio che un poeta possa affrontare: quello di arricchirsi di molteplice sapere col pericolo di soffocare l'estro o almeno di mortificarlo dopo una lunga lotta con la scienza e la natura che possono essere un limite alla libertà necessaria ad un artista o un ostacolo al dispiegarsi della sua soggettività. Se Dante non fosse riuscito a sciogliere nel suo lucido pensiero tanto gravame di dottrina, il fuoco divino della poesia si sarebbe

in lui consunto. Invece, scienza, religione, morale, divennero, quasi senza residuo, poesia, in modo da non essere più un antecedente, ma la forma stessa della sua arte.

***

Sarebbe vano e, criticamente parlando, assurdo chiedersi se fosse stata composta o che cosa sarebbe stata la *Divina Commedia* se Dante non fosse stato esiliato; ma è tutt'altro che vano domandarsi quale parte abbia avuto l'esilio nella formazione della coscienza di Dante, e però nella *Divina Commedia,* dove questa coscienza si è fatta lingua e poesia. Il problema è di quelli più assillanti, perchè concerne il rapporto fra biografia e lingua, fra psicologia e arte; ed è uno di quei problemi che non si risolvono alla stregua di teorie generali, ma soltanto caso per caso, autore per autore. In Dante coincidono l'uomo e il poeta, perchè la sua esperienza empirica passò purificata, quasi interamente, nell'opera d'arte.

Se si legge il poema e se ne confronta la lingua con quella della *Vita Nova* e con quella delle rime si ha l'impressione di trovarsi dinanzi ad una palingenesi o ad una

rivelazione. Non soltanto i confini della lingua dantesca si sono ampliati oltre le suggestive e sottili parole degli stilnovisti, ma tutto il tono espressivo è cambiato. Gli antichi elementi espressivi si sono trasfusi in una lingua vigorosa e varia, sostanza e anima delle cose, mossa da un accento poderoso e drammatico, che dalla melodia dello stil nuovo, quasi modulata intorno ad una sola nota, assurge di colpo ad un complesso sinfonico turbinoso e travolgente. Si sente che in Dante una rivoluzione, in fatto di lingua, s'è compiuta. Quale rivoluzione ? Rispondiamo subito. Era accaduto che l'anima del poeta s'era tuffata e perduta entro la sostanza delle cose, per poi ritrovarsi in se stessa più sensuosa e tutta segnata di impronte forti e vive. Con quelli del suo lungo studio, erano maturati i frutti della sofferenza e del dolore. Le cose e la natura ribelle erano state conquistate e possedute; e risorgevano, come fantasmi sensibili e tangibili, nel simbolismo della parola, mentre prima si specchiavano soltanto in immagini dolci e vaghe, nate dall'effusione di uno spirito ultrapotente, ma non ancora capace di estrarre dal suo seno tutta la sua vita profonda. Così, la lingua s'era fatta, a sua volta, sensibile e tangibile, sobria

e precisa e, quasi direi, materia idealizzata, perchè nelle parole s'era ormai trasfusa la sostanza, non l'ombra delle cose. Questa è la rivoluzione che promuove e accompagna la rivelazione della nuova poesia della *Divina Commedia*. Il verso si irrobustisce e si snoda con varietà di ritmo, la lingua è tutta costellata, ora, di vocaboli e locuzioni nuove, perchè sorge non dalla letteratura, ma direttamente dall'anima dell'autore, senza passare per il vaglio della moda e della rettorica. Ogni convenzionalismo muore; e nuovi affetti e sentimenti provocano nuovi vocaboli o trasformano in nuove accezioni i nuovi significati, come potrebbe essere dimostrato da uno studio sulla *Commedia* nel quale fosse istituito un confronto fra la lingua dei tempi di Dante e quella di Dante e fra questa e la nostra lingua attuale che ne è stata fecondata e ne è permeata.

Di questo sfoggio di vocaboli dissueti e, sopratutto, di questa trasfigurazione di significati, per cui la parola si affonda nella musica spiritale di tutto il periodo e ne esce modificata, Dante aveva consapevolezza, se l'anonimo autore di un commento, detto « Ottimo » (Inf. X, 85), potè lasciar scritto: « Io scrittore udii dire a Dante ch'elli molte e spesse volte

facea li vocaboli dire.... altro che quello ch'erano appo gli altri dicitori usati d'esprimere ». Passo preziosissimo, nel quale evidentemente si allude a novità di accezione o di traslati. Questa novità era ciò che gli antichi commentatori dicevano « arbitrio » nella lingua di Dante, mentre altro non era che la nuova forma concreta di un alto pensiero, l'atteggiamento soggettivo dello spirito di un poeta, il segno quasi tangibile di una profonda ed intensa personalità. Quello che ai contemporanei di Dante e alle generazioni vicine alla sua era parso singolare, astruso, oscuro e « strano » (per usare un aggettivo di Cecco d'Ascoli) si faceva norma e regola comune di mano in mano che il poema divino si perpetuava nell'animo dei posteri e in essi riviveva tanto più gagliardamente, quanto più erano degni di comprenderlo e di sostanziarsene. Quella della *Commedia* — non della *Vita Nova* e del *Convivio* e delle rime — è la lingua lasciata da Dante in eredità all'Italia. C'è soluzione di continuità fra la lingua delle altre opere dantesche e questa della *Divina Commedia,* tanto che se mancassero testimonianze sicure, se le attribuzioni non fossero ineccepibili, io sono convinto che nessuna filologia al mondo potrebbe dimostrare che vi si

tratta, nell'uno e nell'altro caso, della lingua di un medesimo autore. Perchè ogni nuova poesia è nuovo linguaggio; e qui è da parlare di novità piena e assoluta, di distacco netto e profondo. Nessuna filologia, se per filologia s'intende l'euristica e la pura erudizione; ma se per filologia s'intende l'esame vero e integrale della parola, la soluzione sarà data dallo studio della dialettica dello spirito di Dante. Lo svolgimento c'è, ma non appare.

***

C' era stato di mezzo l' esilio. Mentre l'anima di Dante, grondante di esperienze e di dolori, si andava cambiando, con essa si cambiava la lingua. Ma, come sempre avviene quando si tratta di conquiste dello spirito, questo divino possesso, preparato da tutte le peripezie di una vita tormentata e randagia, sofferta nella più acuta nostalgia della patria lontana, s' era venuto lentamente e duramente preparando, ma s'era compiuto ad un tratto, quasi per una fulminea sintesi di molteplici elementi, che nell'atto di prendere forma e vita, s'erano trasfigurati.

Ed egli lo vagheggiava ancora, il suo vol-

gare illustre, mentre aveva già trovato un'altra lingua, la sua vera lingua, che gli palpitava forte e viva nel petto. Come sempre avviene, continuava a cercare, perchè aveva già trovato. Aveva cercato il volgare illustre, e aveva trovato, dico, qualcosa di infinitamente maggiore: la futura lingua letteraria italiana, la lingua della *Commedia,* nella quale prendevano forma i suoi fantasmi e pensieri in un volgare che era « limpido, compiuto ed urbano » e tale « da far volere chi non vuole e far disvolere chi vuole ». Non aveva l'indeterminatezza del volgare illustre, nè quell'astratta universalità del latino scolastico, che era un latino senza patria; ma era lingua viva e vibrante, che — come tutto ciò che è attività dello spirito — aveva un'universalità reale e concreta: cioè radicata nella più profonda individualità dello scrittore, che sentiva in se stesso pulsare la nuova e insopprimibile vita italiana. Non soltanto il presente, ma i secoli ancora non nati reclamavano, nel cuore profetico di Dante, questa novissima lingua. Frutto prodigioso del dolore!

L'Esule immerito, aveva provato gli stenti di chi va mostrando altrui « le piaghe della fortuna ». Era stato « un legno senza vele e « senza governo portato a diversi porti, foci

« e lidi dal vento secco, che vapora la povertà ». L'esilio l'aveva condotto al cospetto di molti mortificato e invilito, con l'angoscia nel cuore per la patria perduta. « Di quanti sono al mondo « meritevoli di compassione (chi non ricorda « queste parole tinte di scorata amarezza?) i « più meschini sono coloro, i quali, consuman- « dosi nell'esilio, non riveggono la patria se « non in sogno ». Ma l'esilio l'aveva anche calato nella realtà della vita, lo aveva fatto cittadino d'Italia, non più uomo di parte, mostrandogli l'effimera forza dei Guelfi, la ignavia dei Bianchi, la ferocia dei Guelfi Neri e persuadendolo della fallacia dell'impero dei Ghibellini. Mortificazione e sdegno gli avevano suscitato nel cuore parole minacciose: di rimprovero e di maledizione, di scherno e di oltraggio contro Firenze, Pisa, Lucca, Siena, Bologna, Genova; e di biasimo e rampogna contro la corruzione della Chiesa, e di condanna per i tiranni di Lombardia e di Romagna. Il lungo e misero peregrinare gli aveva svelato, da Firenze alle Alpi di Trento, l'Italia e gli aveva infuso nell'anima una dolce e virile commozione per i prodigi della natura. Il distacco dalla patria gli aveva fatto sentire più acuta l'amicizia, più pungenti gli affetti familiari. L'esilio gli aveva

maturato lo spirito di alte e inconcusse convinzioni morali. Così erano nate l'arte e la lingua della *Divina Commedia,* per la quale veniva dato all'Italia un nuovo linguaggio che era anima sostanziale di cose vissute. Questo linguaggio assumeva (come suo principale carattere) un atteggiamento realistico, di quel realismo che può farsi e si fa poesia, in quanto dalle cose stesse che più cadono sotto i sensi (e a cui nessuno bada perchè non ne sospetta la maestà) cava, come l'eterno dal caduco, la verità nuda e la fissa in una luce ideale (per es. il villano che « impruna » la siepe « con una forcatella di sue spine »; il dannato che distorce la bocca e trae fuori la lingua « come bue che il muso lecchi », ecc.) e ritraeva i fenomeni della natura con freschezza inusitata e vivacità suggestiva (« i ruscelletti che dai verdi colli — del Casentin discendon giuso in Arno »; le fogliette « pur mo' nate »; l'aria « impregnata di verde e di fiori »; il cader lento delle falde di fuoco « come di neve in alpe senza vento »; la fronda che flette la cima « nel transito del vento », ecc.) e fioriva di umili e pur grandi sentimenti domestici (il balbettìo della culla, « il fantolino » che corre alla madre « quando ha paura o quand'egli è afflitto », ecc.) e aveva accenti di nostalgia

e di tenerezza, di pietà e d'amore, di comicità e di tragicità, di gioia e di pianto e tanta varietà di toni, quali non erano mai risonati nella poesia anteriore. Realismo, dico: ma realismo che era potenziamento dello spirito e che non escludeva accanto alla corpulenza linguistica dell'*Inferno*, la malinconiosa dolcezza e gravità del *Purgatorio* e la luminosità sfolgorante o trasparente del *Paradiso*.

Era naturale che un tale linguaggio fosse contesto di locuzioni destinate a trasmettersi immutate (p. es. l'aria « senza tempo tinta »; il « desiato riso »; le « bramose canne »; la « vendetta allegra »; il « viso aperto »; il suono dell'Ave Maria che « intenerisce il cuore »; il « tremolar della marina », ecc. ecc.) che sono appunto le locuzioni a cui accennavo da principio, divenute frequenti sulla nostra bocca e sotto la nostra penna. Era, questa, una lingua vivente, preparata dalla sofferenza, nata senza modello, maturata nel dolore; ed era lo strumento prezioso, per cui era dato a Dante di trasformare in espressione, che è sempre gioia e felicità, il suo travaglio interiore.

Non intendo naturalmente, si badi, di identificare, con ciò, l'arte di Dante con la vita di Dante. Queste sofferenze, queste angosce, que-

sti patimenti furono altrettanta materia incandescente e paurosa, che fornì alla commossa fantasia dantesca gli elementi per costruire nuovi contenuti e nuove forme. Ma la vita, che si è trasfusa nella sua arte, non è stata e non poteva essere puntualmente la sua vita tormentata, cioè quella di tutti i giorni. Le esperienze, le ansie e i dolori che avevano segnato di solchi indistruttibili la sua anima e la sua carne, non poterono entrare, se non in esigua misura, nel mondo dei suoi fantasmi. Dovevano rimanere, nella loro verità e nel loro tumulto, al di là della sua arte; ma avevano mossa la sua fantasia a creare e a costruire un nuovo mondo di sentimenti e di affetti, ove anche si operava una trasfigurazione di queste esperienze vissute, e di queste ansie non invano sofferte.

***

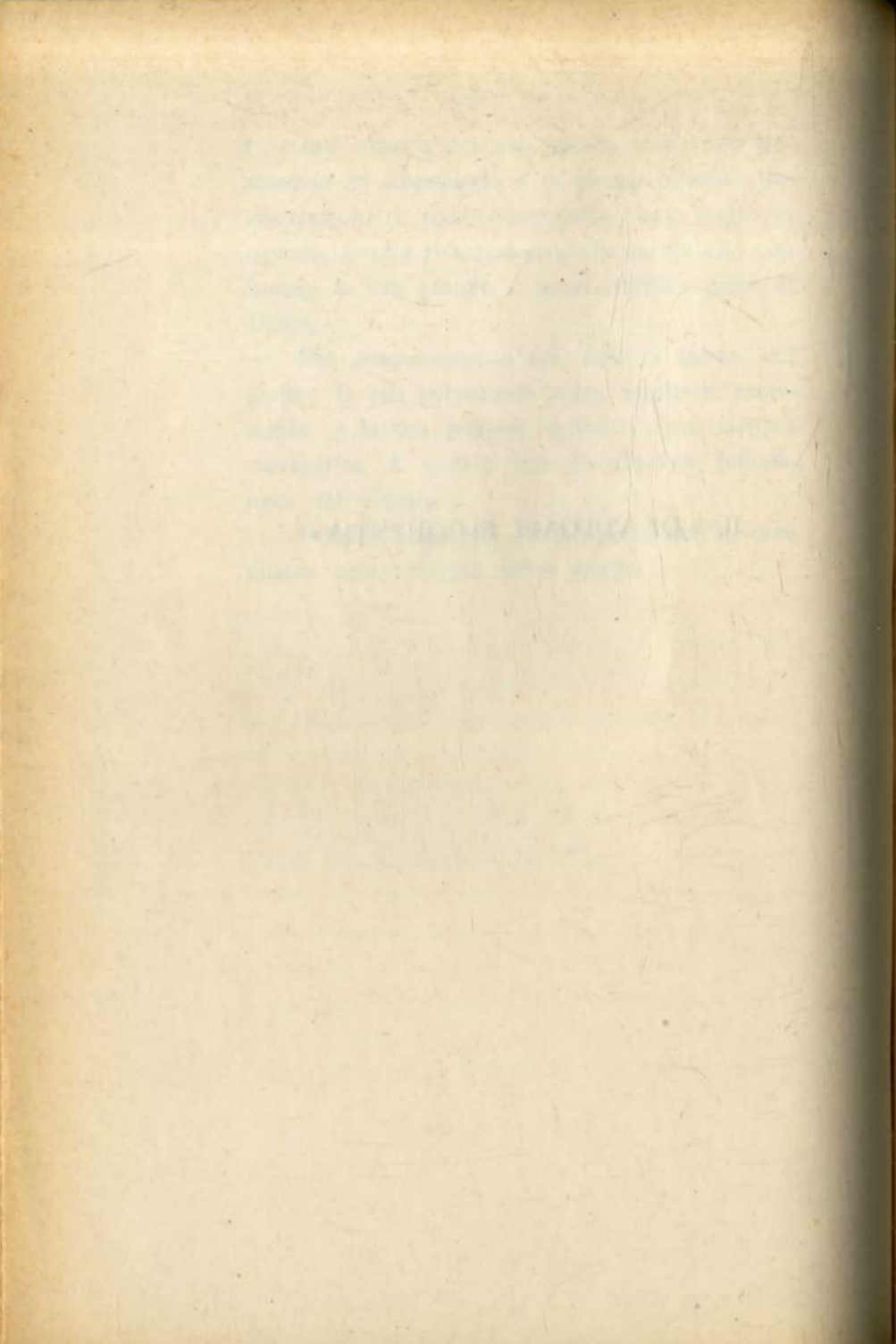
Questa era una conquista e una gloria, per cui davvero l'esilio si poteva gettare allegramente « dietro le spalle ». Era il possesso di tutta l'interiore esperienza della vita divenuta attività, cioè lingua. L'esilio, le umiliazioni, gli avvilimenti non furono più per Dante, a un certo momento, dolore, perchè erano diventati

4

la stessa libertà del suo spirito e s'erano trasformati in linguaggio e in poesia. Questa trasformazione e risoluzione della dura realtà in ispirito, questa risurrezione dalla morte alla vita furono la più grande e pura, l'intima gioia di Dante.

Più magnanima s'era fatta l'anima del poeta; la sua personalità s'era ampliata, accresciuta, e la sua potenza artistica s'era vieppiù rinvigorita. E questa era grandissima felicità, nata dal dolore.

Felicità vera, cioè celebrazione dell'essenza umana come energia dello spirito.

IL « DE VULGARI ELOQUENTIA »

II.

Il “ De Vulgari Eloquentia „

Non vorrei certo spiegare la genesi del *De Vulgari Eloquentia* invocando assai comodamente le tendenze all' enciclopedismo nei dotti del medio evo o il solito prepotente bisogno di conoscere e di sapere che Dante ebbe congenito come una seconda natura. Il *De Vulgari* non risponde a un vago bisogno di scienza enciclopedica. Nasce, invece, da un'esigenza precisa, determinata, che Dante sentì vivacemente, per primo, come un problema assillante, in un tempo in cui altri questo problema non sentirono affatto, o non lo sentirono con pari forza, per la semplice ragione che egli era « Dante » e gli altri non erano lui.

Ed essendo egli « Dante », cioè un eccelso poeta che s'era fatto un altissimo concetto della poesia e della sua missione nel mondo, e che nel poeta vedeva la guida, l'animatore, il vate e il

profeta, era naturale che cercasse di darsi ragione della potenza della nuova lingua avversata dai più — il volgare — per mezzo della quale soltanto sentiva di potere esplicare pienamente l'opera propria e di attuare i suoi grandi e austeri propositi. Poteva mai la lingua dei novissimi poeti, ai quali egli attribuiva altrettanta dignità quanta responsabilità, continuare ad essere il latino, quando intorno trionfava il volgare: nelle lotte delle fazioni, nelle eresie, nei comuni, nella irrompente e operosa vita italiana? Il latino dei classici fissato in ischemi rigidi e determinati e divenuto pura « grammatica », splendeva soltanto — modello di lingua letteraria maestoso, solenne e sempre presente a Dante — nelle opere degli scrittori di Roma. E il latino scolastico, di fronte alla pulsante giovinezza della nuova lingua, era uno strumento valido per parlare ai dotti, per intendersi fra scienziati e filosofi, non un mezzo per comunicare col popolo vibrante di nuove aspirazioni e ispirazioni. L'Italia, nella molteplicità e varietà delle sue parlate, era ormai tutta lingua volgare.

***

Ora, come avveniva che quando Dante dettava le sue canzoni, le sue ballate, i suoi sonetti, e quando i suoi amici Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Cino da Pistoia scrivevano i loro componimenti, la loro lingua si elevava al di sopra della loro parlata municipale e assumeva un respiro e quasi una nobiltà nuova, per cui i ristretti limiti dialettali parevano allargarsi? Come avveniva che, più o meno, si verificava questo fenomeno in tutti i poeti? Nella mancanza di una lingua letteraria, gli scrittori, quasi naturalmente, erano tratti a nobilitare la propria parlata arcaicizzandola, latinizzandola, sdialettizzandola, insomma, in qualche maniera. Ed è un fatto che proprio nel medio evo, prima che le lingue letterarie si costituissero, quando altro non c'erano che dialetti, proprio allora non esistette una pretta letteratura dialettale. La vera e propria letteratura in dialetto non sorge che a lato o in contrasto con la lingua letteraria. Quando questa non s'era ancora formata, ogni scrittore (è necessario insistere su questo punto) si sforzava di uscire dalle strettoie della propria parlata per attingere una lingua intelli-

gibile a tutti, e talora, come ho detto, latinizzava i vocaboli, tale altra ricorreva a idiomi già illustri, come il francese e il provenzale, o più spesso a dialetti di qualche prestigio vicini o lontani. Insomma, movendo necessariamente dal proprio dialetto, ogni scrittore si industriava sempre, con maggiore o minore fortuna, di straniarsi da questo suo dialetto municipale, in nome di un vago ideale di lingua comune. Era un'aspirazione, era una tendenza generale la quale traeva appunto le parlate municipali a risolversi in una lingua di più vasti confini e si realizzava sopra tutto nella lingua dei poeti in una misura proporzionata al grado della loro preparazione e dipendente dalla loro genialità, dalla loro cultura, e dal loro valore. Così, ecco, a ragion d'esempio, il dialetto milanese di Bonvesin sciogliersi in un lombardo comune e quasi letterario; mentre se ci volgiamo a Guido Guinicelli, troviamo che egli scrive una lingua la quale supera non solo il bolognese vero e proprio, ma anche l'emiliano. Non ho poi bisogno di dire che i poeti della scuola siciliana usavano un siciliano letterario, con latinismi, provenzalismi, francesismi, costellato, in misura variabile da scrittore a scrittore, di voci nettamente dialettali. Insomma, sentivano anch' essi lo stimolo a foggiarsi una lingua comune.

Su questa elevazione delle parlate municipali verso una lingua letteraria che non era allora che una finzione della mente, un'ombra senza reale sostanza, su questo contrasto fra lingua parlata e lingua scritta Dante fermò la sua attenzione. Questa tendenza ad assurgere a un linguaggio letterario, che egli notava sopra tutto nei componimenti dei più nobili poeti, gli parve, a ragione, una sublimazione, una esaltazione della poesia, la quale, per tal modo, quasi si universalizzava insieme con la sua espressione.

Misterioso operare dello spirito nella lingua! Uscendo dai ristretti limiti di un municipio o di una regione, un dialetto poteva, per esigenze letterarie e per magia d'arte, nobilitarsi e crescere in dignità in vario modo; e la poesia intanto ne era valorizzata. Da una modesta parlata plebea poteva sorgere (e sorgeva qua e là embrionalmente infatti per virtù e magistero dei poeti) una lingua illustre. Questo il problema che si presentava alla mente di Dante come bisognevole di studio e suscettivo di una trattazione che lo chiarisse nei suoi aspetti e nella sua essenza.

***

E Dante mosse alla ricerca e all'esame di questa lingua volgare illustre. Vedremo, fra poco, com'egli se la rappresentasse; ma prima bisogna seguirlo, sia pure rapidamente, in una indagine preliminare, a cui si diede nei primi capitoli del trattato, sul problema generale del linguaggio.

Dante, per ciò che concerne la natura e l'origine delle lingue, si collega teoricamente alla tradizione scolastica, la quale ammetteva nell'uomo la possibilità di parlare internamente senza la necessità di concretare il pensiero nella lingua — di ragionare, insomma, senza bisogno della parola — come se questa non fosse elemento essenziale, indefettibile del pensiero. Ne veniva che la lingua era concepita come involucro dell'idea e non già come la stessa idea, che per noi moderni non esiste al di fuori dell'espressione e si dissolve come ombra se ci sforziamo di disincarnarla dalla parola. La lingua era una veste, un paludamento che si può togliere e rimettere a capriccio sul corpo del pensiero. Questo fu il concetto che Dante accolse dalla scolastica, se anche in pratica finì

con negarlo. Questa sua dipendenza dalle idee del tempo in sede scientifica non può meravigliare. Come poeta, egli potè staccarsi dallo svolgimento storico e assurgere al mondo della bellezza che non conosce cronologia ed è popolato di fantasmi eterni, ma, come uomo di studio, s'inserì anch'esso e si articolò nel processo della coltura del suo tempo. Potè l'alta sua mente fargli sentire l'insofferenza di questa coltura e aprirgli spiragli su orizzonti nuovi, ma non potè operare sul pensatore quella transumanazione e trasfigurazione che sola operava la fantasia sul poeta.

Accogliendo poi un dato della Bibbia, Dante ammise inoltre che il linguaggio (privilegio concesso da Dio all'uomo) fosse stato identico per tutti sino alla confusione di Babele, identico e immutabile, e che poi si distinguesse in gruppi (tre gruppi in Europa, tra cui la lingua del *sì*) mantenendo ognuno di essi nelle radici, cioè nel lessico, tracce della perduta unità, e che soltanto da allora — dopo Babele — incominciassero le lingue a variare, a svolgersi per corrompimento e integrazione. La confusione, piovuta dal cielo, di Babele fu oblio del primo linguaggio di natura divina, e fu inizio del linguaggio umano, cioè in arbitrio dell'uomo quanto

ai vocaboli, alle denominazioni delle cose. Pare che questo concetto abbia poi subìto una modificazione radicale, nella mente di Dante, per quanto riguarda la fissità e l'inalterabilità della lingua prima della confusione babelica, perchè Adamo nel C. XXVI del *Paradiso* (v. 124 sgg.) si esprime in modo da far credere che anche prima di Babele il linguaggio si alterasse e trasformasse; ma questo è un problema che non ci interessa ora, in quanto esula dall'esame del *De Vulgari*. Certo è, secondo Dante, che almeno dopo Babele, le lingue ebbero gli attributi della natura dell'uomo: l'instabilità, la variabilità, l'incostanza.

Linguaggio trasmutevole è dunque il volgare nella grande varietà dei dialetti, linguaggio naturale che si identifica quasi con la stessa facoltà del parlare. Ai dialetti pensava Dante quando scriveva, nel libro proemiale al *Convivio*, che « lo volgare è non stabile e corruttibile », mentre il latino è stato fissato e artificiato nelle leggi della grammatica, e aggiungeva queste belle e giuste parole (I, V, 9): « Onde vedemo « ne le cittadi d'Italia, se bene volemo agguar- « dare, da cinquanta anni in qua molti voca- « buli essere spenti e nati e variati; onde se « 'l picciol tempo così trasmuta, molto più tra-

« smuta lo maggiore. Sì, ch'io dico che se co-
« loro che partiron d'esta vita già sono mille
« anni tornassero a le loro cittadi, crederebbero
« la loro cittade essere occupata da gente strana
« per la lingua da loro discordante. Di questo
« si parlerà altrove più compiutamente in uno
« libello ch'io intendo di fare, Dio concedente,
« di volgare Eloquenza ». Eravamo nel 1304.
E nel « libello », già incominciato, darà un e-
sempio concreto: « Se ora risuscitassero i Pa-
« vesi antichissimi parlerebbero una lingua assai
« diversa da quella dei moderni Pavesi ». (*Si vetustissimi Papienses nunc resurgerent, sermone vario vel diverso cum modernis Papiensibus loquerentur*).

Riassumendo, per Dante la lingua era, almeno in teoria, veste non corpo del pensiero, e poteva distinguersi in due grandi periodi: l'uno del linguaggio divino immodificabile, identico e uno per tutti; l'altro era l'età del linguaggio umano, variabile, modificabile, diverso e molteplice, salvo che l'artificio grammaticale aveva dato al latino una durevole fissità.

Se non che, l'aderenza della lingua al pensiero era tale per Dante, che egli arrivava ad identificare la sapienza con l'eloquenza; eppoi quel volgare illustre, alla cui ricerca era mosso,

aveva in sè qualcosa di più durevole e fisso dei dialetti pur essendo anch'esso, perchè vivo, modificabile e alterabile in una certa misura. Tenendo sempre lo sguardo su questa lingua illustre, astratta, vaga, indeterminata e fluttante, che doveva servire alla poesia e alle più nobili scritture, Dante si diede a una minuta disamina dei dialetti dei due versanti dell'Appennino non tanto col proposito o la speranza di trovarla — la sua lingua illustre — durante il suo lungo viaggio, in questa o quella località, quanto con l'intenzione di cercare dei punti di riferimento e di controllo. E questi dialetti che distinse in quattordici gruppi, sette per ogni versante con molteplici varietà e sottovarietà, giudicò e apprezzò diversamente a seconda che li trovava più o meno consoni e rispondenti a questa sua lingua ideale; ma, in fondo, li condannò tutti, compreso il fiorentino, a cominciare dal romanesco e via via continuando col milanese, col bergamasco, con l' istriano, col toscano, vicentino, romagnolo, torinese, ecc. ecc. « Tristiloquio » disse addirittura il romanesco; « lacerante » chiamò il dialetto di Aquileia e dell'Istria. Dei Genovesi arrivò a dire che se perdessero la *z*, che costituisce la maggior parte del loro dialetto (*maxima pars eorum locutio-*

nis), dovrebbero, per parlare fra loro, foggiarsi un'altra lingua. Si mostrò generoso o, almeno, benevolo con le parlate, in cui poetavano i rimatori colti, perchè le sentiva smunicipalizzate e vicine al suo ideale linguistico: voglio dire il dialetto bolognese — non quello municipale, ma quello dei verseggiatori (Guido Guinicelli, Ghisleri, Onesto) — e il siciliano dei « dicitori » o dottori. Non salvò tanto questi dialetti, dunque, quanto i poeti, che usarono o usavano il suo tipo ideale di lingua, fra cui il Cavalcanti, Lapo, Cino e se medesimo.

***

La linguistica di Dante non è avulsa dalla storia delle opere degli scrittori. La sua concezione dello studio della lingua era, noi diremmo, eminentemente filologica. Ma quale era questo tipo ideale di lingua?

Possiamo rispondere che a questo tipo vagheggiato dal Poeta si accostava singolarissimamente la lingua dei primi rimatori italiani o dei verseggiatori della scuola siciliana, quale appariva nelle trascrizioni dei copisti toscani entro i manoscritti che ne accoglievano i componimenti. Due passi stessi di Dante giustificano

questa risposta e avvalorano questa opinione, perchè egli loda da un lato la lingua dei verseggiatori o « dottori » siciliani e dall'altra quella delle poesie di Guido Cavalcanti, di Lapo Gianni, di Cino da Pistoia e la sua propria per avere — l'una e l'altra — toccato l'eccellenza del volgare (*vulgaris excellentia*). Ora, questa sua lingua (e quella di Lapo, di Guido e di Cino) si avvicina indubbiamente, senza ombra di esitazione, a quella di questi manoscritti. I copisti avevano eliminati non pochi tratti dialettali dalle poesie trascritte per renderle più facilmente accessibili; avevano, cioè, più o meno sregionalizzata la lingua in cui dapprima erano state composte. Avevano rarefatti i dialetti. All'opera già smunicipalizzatrice dei poeti s'era aggiunta quella degli amanuensi. Erano sillogi e manoscritti analoghi a quelli che, in esiguo numero, sono pervenuti sino a noi, fra cui uno è preziosissimo, ora nella Biblioteca Vaticana, depositario della più antica poesia delle nostre origini, messo insieme sul finire del duecento a Firenze e passato probabilmente fra le mani e sotto gli occhi di Dante. Queste raccolte contenevano i versi dei rimatori a lui cari (i poeti della sua giovinezza) e davano esempio di un idioma letterario co-

mune, convenzionale, astratto, e ottenuto alquanto meccanicamente, per la trafila delle trascrizioni dei manoscritti, ma rispondente all'esigenza viva e sentita di smunicipalizzare e sregionalizzare la lingua con l'intento di nobilitarla rendendola chiara e accetta a tutti in ogni regione. Verso questo tipo di lingua poetica Dante e gli amici suoi si sentivano attratti, quando la poesia urgeva nel petto. Era un volgare letterario che non rispecchiava fedelmente nè il siciliano, nè il toscano, e che poteva valere come tipo linguistico comune, a cui si avvicinava anche la lingua dei verseggiatori di Bologna di mano in mano che si svestiva delle peculiarità più propriamente emiliane, durante il suo processo di elevazione letteraria.

***

Dante, nel *De Vulgari,* tenne proprio l'occhio su questa lingua delle antiche sillogi di rime e in realtà la prese a modello nella ricerca del volgare illustre. Era, in fondo, come ho detto, la lingua delle sue stesse poesie e quella di Guido Cavalcanti e di altri rimatori a lui cari; era un volgare che esisteva soltanto per la poesia e nella poesia. Dargli la caccia

era come (per usare l'immagine medesima di Dante attinta ai vecchi « fisiologi » e bestiarii moralizzati) inseguire la pantera « che ovunque odora di sè e in nessun luogo appare ». Le tracce della pantera dantesca si trovavano e si perdevano, come abbiam detto, entro le raccolte dei verseggiatori italiani del duecento trascritte in Toscana.

Dante sostenne che questa lingua, questo suo volgare illustre, si potesse e dovesse ottenere da tutti insieme i dialetti, eliminandone i tratti municipali. Questa è, infatti, la vera teoria dantesca, che possiamo ora enunciare in una formula breve e chiara: tolti dalle parlate della penisola i pretti tratti dialettali, che sono, per Dante, scorie e incrostazioni da sopprimere, rimaneva o doveva rimanere un tronco linguistico comune a tutta l'Italia, una lingua intelligibile dappertutto, perchè non risiedeva naturalmente nella sua integrità in nessuna città, ma dava sentore di sè in ciascuna. Questa è la leggendaria odorosa pantera; questo è il volgare illustre, se vogliamo davvero ascoltare la parola di Dante nel *De Vulgari Eloquentia*. Ogni altra interpretazione è erronea e, come tale, va rigettata. Rimaneva nel volgare illustre qualcosa che era come l'unità, che si trova in

ogni altro numero, una quiddità più o meno trasparente in ogni parlata, come Dio che risplende, chi lo cerchi, in tutto il mondo, perchè è la semplicissima delle sostanze. E allora, raggiunta la mèta, (*adepti quod quaerebamus*), Dante scrisse che questo volgare « *in qualibet redolet civitate, nec cubat in ulla* » (si trova un poco in ogni città, ma non si trova pienamente in nessuna).

Questa lingua illustre, come tutte le lingue letterarie, è un'astrazione, su cui Dante disserta nel sèguito del trattato; ne discute l'uso e le applicazioni ad argomenti elevati e nobili, come guerreschi, amorosi e morali. Trova che adatta al volgare illustre è, ad esempio, la canzone, il maggiore in dignità dei componimenti poetici, a cui si addice dei tre stili (tragico, comico, elegiaco) il più alto, cioè il tragico, e a cui convengono studio, grazia, eleganza. Dante si fa poi a parlare in particolare di questo componimento, quando, nel secondo libro, il discorso si spezza e l'opera rimane incompiuta.

***

Questo il *De Vulgari* analizzato nel suo contenuto. E non vi può essere dubbio che la

conquista del volgare illustre, per cui il Poeta si esaltava, è, nei termini e nei modi esposti nel trattato, una conquista illusoria. Noi sappiamo che le lingue letterarie non si formano per eliminazione di tratti dialettali dalle varie parlate, ma si costituiscono per la supremazia di un dialetto di maggior prestigio artistico e culturale sugli altri, che diviene lingua illustre soltanto a patto di sregionalizzarsi, ma mantiene però le sue più delicate radici affondate nella terra donde è sorto. Tutto questo e molte altre cose sappiamo, e menarne vanto sarebbe, dopo tanti secoli, irriverente e vano, tanto più che la vera e reale importanza del *De Vulgari* non istà nelle conclusioni, ma nello stimolo, nell'intenzione, nel modo d'indagine e nell'intimo pregio della nobilissima ricerca.

Non dobbiamo esaminare soltanto dal di fuori questo difficile trattato. Dobbiamo anche porgere ascolto alla sentimentalità e alla passione che palpitano sotto il latino volutamente e rigorosamente scolastico, entro quei periodi apparentemente freddi che hanno le movenze dottrinali delle rettoriche del tempo. Il problema della lingua in Dante sprofonda le sue estreme fibrille non tanto nell'intelletto quanto nel grande cuore del Poeta. Venti e più anni

sono, parve quasi un'eresia (ed era una verità) ciò che ebbi a dire in un mio breve profilo dantesco: che, cioè, Dante, cercando il volgare illustre, cercava in realtà la giustificazione e la difesa più vera e maggiore della sua poesia volgare o della lingua in cui si concretavano i suoi fantasmi poetici, i suoi esaltamenti stilnovistici. Dante voleva dare a sè e agli altri ragione di quell'impalpabile mondo interiore che sentiva agitarsi dentro e che non poteva esprimersi se non in quella lingua volgare che era ormai tutta la sua anima. Il problema del volgare illustre, non lo dobbiamo considerare in sè al di fuori del processo del pensiero di Dante, ma inserirlo entro questo processo e studiarlo non astrattamente, ma come produzione viva dello spirito, proiezione di un intenso sentimento, di una fervente passione d'artista. Forma astratta, legata da una rossa arteria alla concreta vita spirituale.

Errata nella sua formulazione, la teoria dantesca trae un'altissima dignità dall'ispirazione onde nasce, che è di indagare il mistero per cui Dante, quando ascoltava quasi religiosamente se stesso e toccava le radici del suo essere, scriveva in volgare, doveva scrivere in volgare, non poteva scrivere che in volgare. La questione

della lingua illustre è partorita in lui da questo inderogabile bisogno spirituale, da questa necessità. Si agita, in lui, un dèmone poetico. Quando Dante parla del volgare, indipendentemente dal suo volgare illustre, la parola si fa calda, fremente e turgida, persino commovente e dolce (« lo nostro volgare.... lo quale amo e ho amato » e non solo d'amore, ma di « perfettissimo amore »). E lo esalta come lingua della casa e degli affetti (« lingua dei più propinqui e perchè più propinqui più amati »), e lo chiama « prezioso » e lo dice « amico suo » e se ne vanta « geloso » e ne magnifica la « virtù » che sta nella sua propria natura, e non negli accidenti esteriori, come la bellezza in una donna non istà « negli adornamenti dell'azzimarsi » e nelle « vestimenta ». E lo loda come « introduttore nella via della scienza che è ultima perfezione ». Ed eccolo, a un punto del *Convivio* (XI, 1), stigmatizzare coloro che « commendano lo volgare altrui (allude al provenzale e al francese) e lo loro proprio dispregiano » sia per invidia, sia per cecità, sia per vanagloria, o per malafede o per viltà d'animo. « Pecore e non uomini » (egli dirà) gente che, incapace di trattare il nobile strumento del volgare, lo biasima e deprime come fa il « malo fabbro »

che incolpa il ferro e il « malo citarista » che accusa la sua cetra, « abbominevoli cattivi d'I-
« talia (sono le sue stesse parole) che hanno
« a vile questo prezioso volgare, lo quale, s'è
« vile in alcuna [cosa], non è se non in quanto
« elli suona ne la bocca meretrice di questi a-
« dulteri ». E rivolgendo il pensiero al miracolo dei pani, uscirà in questa celebre profezia: « Questo sarà quello pane orzato del
« quale si satolleranno migliaia, e a me ne so-
« perchieranno le sporte piene. Questo sarà luce
« nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove
« l'usato tramonterà e darà lume a coloro che
« sono in tenebra e in oscuritade ».

***

Fermata l'imprescindibile necessità del volgare, lingua della nuova Italia, tutta la personalità di Dante se ne permea e presto ne è agitata e pervasa. Sorge in pari tempo in lui, entro il vasto problema del volgare, la concezione del volgare illustre. Sentimenti e idee si orientano in questa nuova concezione e il poeta nel suo bisogno di armonia e congruenza interiore, giunge a scorgere nella natura e nell'uso del volgare una conferma solenne delle

sue intuizioni letterarie e delle sue convinzioni politiche e morali. Perchè non bisogna dimenticare che il volgare illustre, la cui ricerca è stata determinata in Dante (come si è visto) dalla esigenza di una illuminazione interiore sulla essenza e sul valore della propria poesia, ha questo privilegio nobilissimo sui dialetti: di attingere, sotto la molteplicità delle parlate municipali, una sostanziale unità, assurgendo per questa ragione a una forma aulica, letteraria. E Dante, con magnifica coerenza di pensiero, vede un riflesso, nel volgare illustre, di quella unità che egli sognava e che si augurava e si aspettava nel campo civile e sociale dalla coordinazione dei poteri temporale e spirituale dati da Dio per l'ordine e la pace. Il *De Vulgari* acquista, così, l'importanza di un documento non solo rettorico, ma storico, nazionale e morale. Disgregazione linguistica è, per Dante, disgregazione morale e politica. Onde questo volgare illustre è anche celebrazione della dignità dell'uomo. Dovrà essere usato da uomini di scienza e d'ingegno, e non potrà servire dove non convenga al pensiero e dove non armonizzi con l'ispirazione, così come l'oro e le vesti preziose non si addicono a una turpe femmina. Insomma, tutto in Dante si orientava verso il

suo supremo amore, che era l'idea morale, la quale regge non solo il poema divino, ma anche le opere minori e, come ora vediamo, il *De Vulgari Eloquentia.*

La storia e la tradizione delle civiltà latina e italiana si specchiavano nell'essenza e nell'unità di questo volgare letterario, in cui non trionfa il particolarismo municipale, ma si svela la fondamentale italianità della lingua: volgare che è tempo di insignire dei tre titoli che Dante gli ha conferito: illustre, cardinale aulico. E, cioè, illustre perchè illumina e illuminato rifulge ed eleva i suoi seguaci in onore e gloria, tanto che per la sua dolcezza si disacerba il dolore dell'esilio; cardinale perchè gli girano e rigirano intorno, come ad un cardine, i dialetti, aulico o curiale, infine, perchè....

Questo « perchè » richiede un più attento discorso. Se in Italia ci fosse (dice Dante) una corte, un'aula, una curia, questo volgare ne sarebbe la lingua e la corte ne sarebbe il centro animatore. Ma se corte non c'è, ci sono bensì per fortuna le sparse membra riunite nel lume di ragione che Dio, per grazia, ci ha dato (*membra gratioso lumine rationis unita sunt*). C'è, insomma, una curia sebbene materialmente dispersa, perchè quando esiste la volontà d'uni-

ficazione, lo smembramento non vale. Se uno è lo spirito, una sarà la lingua. E qui si sente il sospiro del cuore, si sente la malinconica rassegnazione ad un'Italia senza capitale, che, se ci fosse, sarebbe dimora della curia, alimentatrice e reggitrice della lingua della nazione.

Si capisce, così, che quando, dopo due secoli di silenzio e di oblio, il *De Vulgari* fu fatto conoscere dal Trissino, questi se ne servisse per sostenere che « italiana » (non toscana, nè fiorentina) dovesse essere la lingua d'Italia. La polemica sul problema della lingua letteraria riempie di sè il sec. XVI: fra gli antitoscani (come il Trissino, appunto, il Castiglione, il Calmeta, il Muzio, lo Speroni) che si fanno forti del nome di Dante, e fra i difensori del toscano e fiorentino sia arcaico (Bembo, Salviati), sia moderno (Machiavelli, Castelvetro, Tolomei, Varchi). Con questi ultimi sarà poi da mettere anche il Manzoni, anch'esso propugnatore del fiorentinismo, ma animato dallo stesso ardore per una lingua nazionale. C'è voluta la linguistica moderna con a capo l'Ascoli, a dimostrare che la soluzione del problema non istà nella teoria del *De Vulgari*, ma praticamente sorge dalla lingua della *Divina Commedia,* che è il toscano, anzi il fio-

rentino colto, potenziato dall'apporto culturale e linguistico di tutta Italia, e, pregno di civiltà italiana, elevato ad altissima dignità letteraria.

***

Vi fu un momento in cui Dante fu tutto preso dal problema della lingua come problema letterario e civile. E fu il momento della gestazione della *Divina Commedia.* Si direbbe che, nell'imminenza di questo prodigio, egli volesse esaltare la lingua in cui doveva prender forma il poema della terra e del cielo. Egli la vagheggiava, questa sospirata lingua, mentre ne sentiva i primi palpiti nel petto. L'aveva finalmente trovata in se stesso.

Al periodo delle teorie, del dubbio, della esitazione, succedeva il periodo fattivo dell'azione. Le teorie dileguavano. E quando ebbe inizio la *Divina Commedia,* le discussioni sul volgare illustre, le disquisizioni sugli stili, gli sforzi dietro le finzioni dell'intelletto vennero distrutti di colpo nell'anima e nella mente di Dante. Cedevano le astrazioni, soprafatte dalla vita, si frantumavano gli schemi, si spezzavano gli ostacoli.

Era nata la lingua del poema divino: la lingua nazionale italiana.

IL « CANZONIERE » DEL PETRARCA

III.

Il "Canzoniere" del Petrarca

Dante ha dato all'Italia il modello della lingua letteraria nazionale. Il Petrarca ne ha fissato vieppiù le forme e rinsaldata ancor meglio la struttura.

***

Se è vero che è grande il Petrarca umanista, che ritrova nel pensiero di Seneca e di Cicerone una profonda conformità con i più alti princìpi cristiani e, armato della sua morale fondata sulla ricerca dell'uomo, volge serenamente le spalle alla scolastica e all'intellettualismo in cui s'era fino allora acuita e consumata tanta parte della filosofia medievale [1]; se è anche vero che ammirevole e

[1] Vedasi, più oltre, l'Appendice I: *Interpretazione dell'Umanesimo del Petrarca.*

magnanimo è il Petrarca civile, che intende la classicità romana come bellezza, virtù, austerità e forza e non riconosce l'impero del suo tempo perchè ritiene che la dignità imperiale, qualora non sia affidata a un monarca italiano, è un'ombra inerte e un nome vano; è altrettanto vero che a tutti è particolarmente caro, da tutti è teneramente amato un altro Petrarca meno solenne, direi, e più arrendevole e familiare e intimo: il Petrarca, cioè, del *Canzoniere,* il soave poeta di Laura, al quale la lirica volgare amorosa del duecento, dalla scuola siciliana a quella dello stil nuovo, si presentò come un allettante invito di poesia dolce, leggiadra e garbata e come una promessa feconda di sviluppi letterari più suggestivi e personali. Tutto un mondo canoro, fatto di riecheggiamenti provenzali e di dolci motivi d'amore e di trepidazioni ed esaltamenti quasi mistici, era stato lasciato dal duecento in eredità ai futuri poeti. Era naturale che il Petrarca raccogliesse questo ideale e prezioso patrimonio di fantasie e di sogni, di evanescenti visioni e di languidi accordi. Di questa poesia egli, per un certo aspetto, è l'epigono più glorioso, perchè chiude quel primo periodo della lirica amorosa italiana; ma per altri aspetti ne apre uno nuovo

e migliore, perchè, grazie a lui, la poesia del duecento si amplifica e si rinnova.

***

Il Petrarca può essere, infatti, definito l'ultimo rappresentante della tradizione poetica provenzale e stilnovistica unicamente per certi atteggiamenti del *Canzoniere* che si collegano all'eleganza e alla raffinatezza della tecnica dei trovatori e per un'acuta ricerca di musicalità, quale si nota nei poeti del dolce stil nuovo. Un altro collegamento è dato da un certo artificio linguistico e da una certa fedeltà a un frasario elaborato e squisito che è dilettazione di imagini, compiacimento e appagamento estetico, maestria insomma di stile. Ma in questa lingua alquanto convenzionale e tradizionale non istà certamente il vero e migliore Petrarca. Questa è la parte imitabile e imitata del poeta, questa è lingua che non ha sapore di novità e che interpreta solo alcuni atteggiamenti e aspetti (e non quelli propriamente originali) della personalità del poeta. Questa lingua un po' manierata ed elaborata, bisogna, se vogliamo accostarci davvero al Petrarca, non iso-

larla dal complesso dell'opera, ma vederla nell'insieme e nella luce di tutta la spiritualità del *Canzoniere,* perchè rappresenta il residuo della tradizione poetica medievale cavalleresca che affiora e scompare e riappare nella grande onda melodica, nella vasta sinfonia di tutta la lirica petrarchesca. Però, senza questo temperato e gentile manierismo, senza questa finitezza stilistica, senza questo (diciamo la parola) preziosismo un poco rettorico, per cui la parola è trattata come una gemma da un òrafo, non sapremmo nè concepire, nè immaginare il *Canzoniere,* tanto questi caratteri di amabile e sottile artificiosità gli sono connaturati in modo così discreto da non offuscare mai la poesia.

* * *

Si sa che il Petrarca era nutrito di classicismo e viveva idealmente con gli scrittori e i poeti antichi (sopra tutto con Seneca, Cicerone, Virgilio), di cui aveva assimilato il pensiero e la poesia nel modo che si vede nella *Africa* e nelle altre opere latine. Ma i suoi versi italiani ci svelano la molta simpatia e il molto amore, che ebbe, per i trovatori provenzali. Vi sono dati di fatto inoppugnabili a conferma di questo.

suo trasporto e di questa sua passione per la lirica occitanica, che ricercò nelle vecçhie e maestose sillogi (di cui una, già in suo possesso, pare essere giunta sino a noi) e che studiò con impegno e con frutto, perchè gli influssi dei trovatori si avvertono e si sentono da un orecchio esercitato e attento, non tanto, direi, nella lingua, quanto nel linguaggio, nel movimento, cioè, e nel tono di alcune espressioni e in molte situazioni poetiche di indubbia derivazione provenzale.

C'è come il timbro, c'è come il segno impalpabile della poesia cavalleresca e cortese medievale, c'è come un'ombra dell'elegante e forbito convenzionalismo dei trovatori in quel continuo ondeggiamento fra la letizia e lo sconforto, in quel ricorrere frequente di immagini e di concetti sulle battaglie, sulla prigionia e sulle catene d'amore, sul partirsi del cuore dal petto, sugli effetti mirabili dello sguardo dell'amata, sul fuoco che affina, sul ghiaccio che strugge, sulla passione che lima, rode, invita, consiglia, ammala e sana, sul contegno della donna amata fredda, sdegnosa, imperturbabile e dura, e soltanto di rado benigna e accogliente, sui pianti amari, sugli struggimenti e sul sospiro del cuore. Quel pallore, quel tremore, quel chie-

dere mercè e aiuto, che tutti ricordano nel *Canzoniere,* quella ansiosa speranza di conforto e di ricompensa ai tormenti d'amore, tutte queste cose sono remote risonanze, sono riecheggiamenti di lirica occitanica in una lingua nuova che non è più quella dell'imitazione provenzale dei Siciliani, ma che ritiene, meglio ancora di quella degli stilnovisti, più cose della lingua dei trovatori come le voci e locuzioni: *errore* per designare il travaglio d'amore; *dolce guerriera* che traduce la « douza ennemia » dei trovatori, *doppiare il martire* che ricorda il provenzale « anar doblan » e certe immagini come quella dello specchio che induce la donna ad ammirare sè stessa, senza curarsi dell'amante, e persino certi versi, come questo:

> Mio ben, mio male, mia vita e mia morte

che ricalca un verso celeberrimo di Francia e di Provenza:

> En vos es ma mort e ma vida.

Talvolta, il motivo provenzale serve di stimolo alla fantasia. Così, per venire a un esempio, un verso di un componimento di Arnaldo

Daniello gli suggerì il sonetto *Aspro core e selvaggio* in cui il motivo dell'addolcirsi di un cuore altero e superbo per effetto della preghiera è reso con tale approfondimento che nessuno potrebbe istituire un raffronto tra le due poesie, se il Petrarca stesso, in una sua postilla, non avesse confessato il suo debito. In Giacomo da Lentini, in Pier delle Vigne, e, in genere, nei verseggiatori della scuola siciliana l'influsso provenzale si concreta in frasi e versi che sembrano trasportati quasi di peso, se è lecito dir così, da una lingua all'altra. Il provenzaleggiare petrarchesco, invece, non è una monotona risonanza di vecchie parole e di vecchi pensieri, non è una fastidiosa ripetizione di viete imàgini e idee, non è insomma un impoverimento della personalità artistica, ma si risolve in un arricchimento della poesia, perchè i motivi occitanici sono vissuti originalmente e sono espressi con tonalità nuova e in modi nuovi. L'imitazione non si lascia afferrare da chi la ricerchi nel *Canzoniere* come morta cosa da analizzare e dissecare, quale materia inerte; ma chi riesca a penetrare nell'espressione lirica viva e pulsante del Petrarca ritroverà le movenze trovadoriche anche laddove la terminologia diversa non invita a cercarle.

E vi riconoscerà anche accenti stilnovistici, come:

> Ogni angelica vista, ogni atto umile,

ovvero:

> Chinava a terra il bel guardo gentile,

o anche:

> I' sentia dentro al cor già venir meno
> Gli spirti che da voi ricevon vita

e sentirà qualche eco di rime dantesche (« Amor, tu vedi ben che questa donna — La tua virtù non cura in alcun tempo ») in alcuni versi, come i seguenti:

> Or vedi, Amor, che giovinetta donna
> Tuo regno spezza e del mio mal non cura;

Anche abbiamo qualche influsso dello stil nuovo nel rivolgersi del poeta alle amiche di Laura, come Dante usava con le donne compagne di Beatrice, le confortatrici e consolatrici. Queste amiche svelano al Petrarca l'amore occulto, la pena segreta, dissimulata dal contegno austero, e persino il pianto di Laura:

> Sì vedemmo oscurar l'alta bellezza
> E tutti rugiadosi gli occhi suoi.

Ma si noti che tutti questi accenti sono sostanziati di una nuova robustezza e di una nuova forza e calore e mossi da un impeto vigoroso e quasi sensuoso che s'ingentilisce e si affina nella eleganza consumata della lingua petrarchesca. Non più la esitante e vaga lingua, entro cui risplende pallida e dolce la donna angelicata che compie l'officio della Intelligenza divina di guidare la creatura che a lei si affida alle sfere celesti. La donna amata del Petrarca è, sì, luce divina, ma non è più, come per gli stilnovisti, congiungimento dell'« intelligenza attiva » con l'« intelletto possibile ». Se occorre una lieve iniziazione filosofica e mistica per intendere la donna angelicata dello stil nuovo, non ne abbisogna nessuna per intendere Laura che è non soltanto vagheggiata dalla mente, ma desiderata dai sensi:

> Con lei foss'io da che si parte il sole
> E non ci vedesse altri che le stelle
> Sol una notte e mai non fosse l'alba.

***

Accenti, dunque, provenzali e stilnovistici si avvicendano innegabilmente nel *Canzoniere;* ma anche gli influssi dello stil nuovo, come

quelli dei trovatori, si sciolgono nella suggestività di un linguaggio ancor più armonioso e caldo, che sarà imitato nella sua eleganza esteriore da tanti verseggiatori petrarcheggianti dal sec. XIV al XVI e non sarà mai raggiunto nella sua intimità segreta. Intimità che è il mistero di un'anima che si effonde in una commossa e sospirosa e forte liricità. Quel sentimento soave del Petrarca, quel suo travaglio ascoso, fatto di speranze e di dubbiezze, di abbandono e di sconforto, ma anche di istanti di beatitudine e di gioia, quel suo trepido amore fra il desiderio e la malinconia, con quel senso della caducità delle cose e della morte ímminente, quella aspirazione a una felicità inconseguibile, quel tormento e quella gioia sono i contenuti psicologici originali della poesia petrarchesca che si manifestano in un'espressione anch'essa assolutamente originale, nella quale palpitano tuttavia, come si disse, lievi risonanze pari a musicali richiami di poeti lontani nel tempo e nello spazio. L'originalità si rivela in una deliziosa dolcezza, in una blanda soavità di linguaggio che tiene le cose sospese nell'incanto di una melodia nuova e ancor più nel nitore delle immagini che sorgono e si profilano, pari a sottili forme, in una luce cristallina. Lingua

sospirosa, flautata, nata per la bellezza e per l'amore, solida e forte nella sua apparente fragilità, iridata di tremule luci e variata da sottili richiami che si cercano e si trovano e confluiscono in trepide consonanze e in esili voci di esaltazione e di preghiera. Questo è il lembo più fiorito della lingua italiana del trecento, creata da Dante per l'amore e l'eroismo e dal Petrarca armonizzata per cantare, oltre l'amore, il fascino e l'incanto di un bel viso e di una bella figura di donna. Creato da questo linguaggio sorge il bel corpo di Laura, che, se nelle maraviglie delle forme ricorda il tipo estetico femminile del medio evo, se ne stacca per vivacità e freschezza ed è, esso pure, una nuova apparizione poetica, dopo le vaghe e incerte figurazioni occitaniche e stilnovistiche di donne quasi incorporee e di beltà pallide e indistinte. Dante, per esempio, nel suo giovanile misticismo amoroso, non ha mai svelato nè l'aspetto nè un tratto della fisonomia di Beatrice, delle cui fattezze non sappiamo nulla. Solo sappiamo che è venuta in terra «a miracol mostrare». Petrarca, invece, si piace di pingere il viso della sua donna:

Se mai candide rose con vermiglie
In vasel d'oro vider gli occhi miei
Allor allor da vergine man colte,
Veder pensavo il viso di colei
Ch'avanza tutte l'altre meraviglie.....

e i suoi occhi stellanti:

Non vidi mai dopo notturna pioggia
Gir per l'aere sereno stelle erranti
E fiammeggiar fra la rugiada e 'l gielo,
Ch'io non avesse i begli occhi davanti.

In alcuni teneri versi il poeta s'indugia sui moti del cuore e sul pianto di lei: pianto d'amore, difesa della debolezza contro la passione, forza inerme e invincibile, incontenibile confessione del taciuto tormento del cuore.

Ma le parole del poeta più colorite e splendenti sono quelle sulle chiome d'oro lucente, « diadema natural che alluma — L'aere d'intorno », su quei capelli « d'oro terso e crespo » che fanno parere men bello il sole e che sfavillano sempre nella mente, ora sciolti, ora avvolti in perle e in gemme e ora accolti in dolci nodi:

Aura che quelle chiome bionde e crespe
Circondi e movi e se' mossa da loro
Soavemente, e spargi quel dolce oro,
E poi 'l raccogli e 'n bei nodi 'l rincrespe....

La donna del Petrarca non è più una forma astratta di bellezza, ma è una donna più terrena nei suoi atti e, direi, più feminea nel suo amore dei fiori:

> Lieti fiori e felici e ben nate erbe
> Che madonna, pensando, premer sòle

e degli adornamenti:

> Candido leggiadretto e caro guanto
> Che copria netto avorio e fresche rose

e più umana: a volte benigna e cortese, a volte allettatrice con le chiome sciolte:

> Le quali ella spargea sì dolcemente
> E raccogliea con sì leggiadri modi,

a volte inaccessibile, impenetrabile; a volte accogliente e umile, a volte fiera e sdegnosa:

> Or tutta umile e qui la vidi altera,
> Or aspra, or piana, or dispietata, or pia,
> Or vestirsi onestade, or leggiadria,
> Or mansueta, or disdegnosa e fera.

è ritratta con poetica schiettezza: qua dirupi e rocce, dietro cui ti piace intravedere le rocce di Valchiusa, e là prati e campi, dietro cui si ama immaginare profilati i raccolti paesaggi to-

scani, la spiaggia e la marina, tutto trasfigurato e idealizzato.

***

Così i vecchi schemi della lirica provenzale e stilnovistica si trasformano, si mutano, si spezzano. Fiorisce una nuova poesia che è nuovo linguaggio, con una tecnica nuova, che è nuova lingua. Ora possiamo entrare nel regno amoroso e melodioso di questa poesia. Il motivo tradizionale della primavera con cui i trovatori e i verseggiatori della scuola siciliana usavano aprire i loro canti d'amore, cede il posto a una più vasta figurazione della natura, la quale si fa partecipe dello stupore che infonde alle cose l'apparire della donna amata. Visione insolita, già leggermente romantica, nella storia della poesia. Cielo e terra splendono e fioriscono per Laura e la circondano d'una festa leggiadra di colori e di armonia. E la natura non solo la adorna delle sue bellezze, ma la vagheggia:

> L'erbetta verde e i fior di color mille
> Sparsi sotto quell'elce antiqua e negra,
> Pregan pur che 'l bel piè li prema o tocchi

o silenziosa ne ascolta la voce, rompendo il ritmo della vita del cosmo:

> Ed era il cielo all'armonia sì intento
> Che non si vedea 'n ramo mover foglia,
> Tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.

E mentre accresce col suo riso e col suo lume il fascino misterioso di tanta bellezza, ne deriva, a sua volta, un nuovo incanto e anche una dolce commozione; come se alberi erbe e fiori acquistassero senso e vita per ammirare e amare quella celestiale apparizione. E' il regno dell'amore, dove Laura domina sovrana e sola. Dio nei cieli e lei — lei soltanto — sulla terra, lei termine di tutti i desideri.

Laura non si può quasi concepire se non fra il verde dei campi e dei prati, immersa nella chiara luce della stagione novella. O che nembi di petali cadano sul suo grembo, o che l'« erbette molli » aspettino di essere premute dal piede gentile, tutto s'allieta e vibra o trema intorno a lei:

> E 'l ciel di vaghe e lucide faville
> S'accende intorno e in vista si rallegra
> D'esser fatto seren da sì begli occhi.

Simili consonanze e simili misteriosi ac-

cordi fra le bellezze della natura e della donna amata non si trovano nella storia della poesia prima del Petrarca. Qualcosa soltanto ne abbiamo, ma con tono diverso, nella poesia dei classici. Nella lirica petrarchesca, i due motivi — quello della natura e quello dell'amore — sono uno stesso riso dell'universo, una nota sola nella sinfonia del creato. Non c'è che Matelda, nel Paradiso terrestre, che, prima del *Canzoniere,* si mostri, nel nostro ricordo, entro una così suggestiva e variopinta cornice di bellezze naturali. Ma neppure Matelda vive con la natura in così stretta comunione e intimità, come Laura, che sembra quasi espressa dal seno stesso generatore di quelle maraviglie terrene e celesti che la infiorano e la illuminano, come in un sogno, nella poesia del Petrarca.

Questa affinità, questa medesimezza fra i fenomeni della natura e gli aspetti di Laura ha indotto il poeta a usare la stessa lingua per ritrarre le bellezze del creato e la beltà della sua donna. Anzi, una delle più nuove caratteristiche della poesia petrarchesca è questo trasferimento di immagini e colori delle cose e dei fenomeni della natura alla persona di Laura. Qualche preannuncio troviamo nei classici greci e latini; ma qui la nota si fa armonia

continua e il motivo dilaga in piena sinfonia. Tutti gli splendori e le ricchezze dell'universo — oro, perle, rose, viole, neve, erba, piante, acqua e sole — offrono i loro colori alla tavolozza e al vocabolario vario e schietto, preciso, qua ingenuo e là scaltrito, del poeta. E ne escono strofe di una forbitezza e preziosità ignote agli altri poeti del trecento:

Onde tolse Amor l'oro e di qual vena
Per far due trecce bionde, e 'n quali spine
Colse le rose e 'n qual piaggia le brine
Tenere e fresche e diè lor polso e lena?

Onde le perle in ch'ei si frange e affrena
Dolci parole oneste e pellegrine?
Onde tante bellezze e sì divine
Di quella fronte più che 'l ciel serena?

e versi di una indimenticabile soavità, come questi che sono forse i più belli del Petrarca:

Gli occhi sereni e le stellanti ciglia,
La bella bocca angelica di perle
Piena e di rose e di dolci parole.

***

E' una lingua che avrà poi una sua storia poetic~ nel corso dei secoli, perchè questo caldo

e colorito fraseggiare sarà raccolto dal Boiardo e si farà più turgido e vivace nell'Ariosto, più sospiroso nel Tasso e diverrà manierismo e leziosaggine nel Marino, perdendo la sua primitiva suggestione e appesantendosi sino a degenerare in modi e usi barocchi. Ma nel Petrarca questa lingua è la forma stessa dell'immàgine, senza peso, senza volume, tutta levità, tutta leggiadria. Dopo l'aerea grazia degli stilnovisti, tra il platonismo bastardo di un Niccolò de Rossi e il borghesismo appena velato di tanti trecentisti, da Vannozzo ad Antonio da Ferrara, ai poeti perugini, accanto alle devozioni drammatiche elementari e rozze di quei tempi e alla sobria eleganza della lirica del Boccaccio e alla poesia dotta del Sacchetti atteggiata di modi popolareschi, ci voleva questa lingua petrarchesca, raggiante e sognante. Essa ci trasporta in un mondo immerso in un'atmosfera di luminose parvenze. Tutto è incorporeo, irreale, impalpabile. Gli stessi riferimenti alle cose della terra acquistano l'aerea sembianza del simbolo e del sogno. La data stessa dell'innamoramento del poeta — il 6 aprile — su cui puntano i sostenitori della realtà di Laura:

L'ora prim'era e 'l dì sesto d'Aprile....

è simbolica, perchè è la data che una vetusta e solenne tradizione fissava per la morte di Cristo. La passione per Laura prende fuoco nel poeta il 6 aprile. E Laura muore il 6 aprile. Coincidenze strane, che racchiudono una significazione profonda, quasi mistica. Lo stesso Petrarca, nei versi di un celebre sonetto:

> Era il giorno ch'al sol si scoloraro
> Per la pietà del suo fattore i rai,
> Quand'io fui preso e non me ne guardai....

ci invita a pensare che egli abbia voluto paragonare la sua alla passione di Cristo e che la continua aspirazione, che egli ebbe, alla redenzione dagli allettanti peccati del senso, lo abbia indotto a datare col giorno fatale che ricorda la morte di Cristo il principio e il termine del suo amore terreno, che doveva essere purificatore, redentore. Era un amore che assommava tutti i vagheggiamenti, tutti i desideri dello spirito e della carne e ne faceva un solo vagheggiamento, un solo desiderio. Tutti gli amori terreni del Petrarca (io penso) si sciolgono e si annullano nell'idealità di questo solo amore creato dalla fantasia con tale calore di sentimento, che Laura, figura intellettuale, appare a noi più concreta di una donna reale. La finzione è più forte del vero.

Ed è irreale, in questo regno dell'arte e del sogno, la morte di Laura. Laura appartiene alla piccola e splendente schiera di quelle ideali figure di donne che sono morte per divenire più pura e alta fonte di poesia. I poeti le hanno svincolate dagli impacci della vita terrena e le hanno fatte cose di cielo.

Nella lontananza, oltre le cure quotidiane, al di là del cerchio della vita di tutti i giorni, più dolce, più bello è il ricordo della persona amata:

> E quanto in più selvaggio
> Loco mi trovo e 'n più deserto lido,
> Tanto più bella il mio pensier l'adombra.

La stessa suggestione della distanza, la stessa situazione rappresenterà il Leopardi nella poesia *Alla sua donna* e nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare:* « stimi che sia più dolce vedere la donna amata o pensarne? ». Lontananza estrema è la morte. Ma la morte nel medio evo poteva avere una significazione profonda. Beatrice di Dante, Selvaggia di Cino da Pistoia, Laura del Petrarca muoiono perchè nello spiritualismo acuto di quei tempi la morte era intesa quale perfezione di vita. Madonna muore perchè « è desiata in sommo

cielo» per divenire termine di vera contemplazione. La stessa trasfigurazione poetica che ha luogo nella lingua per i vocaboli usuali e consueti, ha luogo per la donna amata. Il morire della donna nella poesia corrisponde, nella mistica medievale, al morire della ragione umana nel rapimento e nell'estasi della mente. Bisogna ricordare ciò che era per gli uomini del medio evo la morte di Rachele. Per elevarsi alla somma contemplazione muore misticamente Rachele, come muoiono poeticamente le donne dei poeti.

***

Ma (si dirà) nel *Secretum* il Petrarca parla di Laura come di una donna reale; e nel *Canzoniere* è celebrato in due sonetti un ritratto di Laura di mano di Simone Martini; e ci sono allusioni a Laura nelle «Lettere»; e c'è, poi, una nota autentica del codice petrarchesco di Virgilio che dice, tradotta quasi letteralmente: «Laura.... celebrata nei miei versi, apparve dapprima agli occhi miei sull'entrare della mia adolescenza l'anno 1327, il giorno 6 del mese d'Aprile, nella Chiesa di Santa Chiara in Avignone, su l'ora mattutina; e nella stessa città, nello stesso mese d'Aprile, nello stesso giorno

6, nella stessa ora prima, ma l'anno 1348 fu la sua luce alla luce di questa terra rapita ». Qui abbiamo, secondo me, un soave inganno della poesia. Non ho molta esitazione, non ho gravi trepidazioni sul punto di affermare questa ardita mia convinzione: che talvolta l'illusione si fa storia per il poeta, che la poesia diventa vita, che la finzione e la verità si confondono in modo da perdersi una nell'altra. La poesia può essere sentita e vissuta con tale intensità che la mente finisce col ripensarla come realtà e si raffigura la passione non più come immaginata, ma come vissuta, non più sogno, ma vita. Che nel 1348 sia morta in Avignone una donna reale fors'anche amata dal Petrarca, nessuno potrebbe escludere, ma che sia quella la bellissima figura della poesia petrarchesca, io non ho mai creduto e non credo. Non si sa di quale donna fosse il ritratto del Martini. E devono essere un mezzo tradizionale rettorico nel *Secretum* e un dolce inganno i riferimenti e gli accenni a Laura nell'epistolario. Il poeta collega la poesia alla vita per vivere più intensamente la sua stessa poesia. Non ha data, non può avere una data la morte della donna ideale del *Canzoniere* la quale assomma in sè tutte le esperienze vissute e tutti i pensieri d'a-

more fantasticati dal poeta, tutta l' intima storia di un' anima. Laura — la donna dal nome convenzionale, pari al «senhal» trobadorico, come la Fiammetta di Boccaccio — muore della morte spirituale di Beatrice e di Selvaggia. Questa è la grande, sublime avventura di Laura. E' così vero che essa non è morta nel 1348 che, come risulta da dati di fatto indubitabili, alcune poesie in vita furono scritte dopo altre in morte. A seconda dell'ispirazione del poeta, Laura s'immergeva nella morte o risorgeva splendente alla vita, per una legge o un' usanza poetica del tempo che era quasi un'armonia prestabilita nella mente e nell' anima dei poeti. Per me, insomma, considerare il *Canzoniere* come un'opera autobiografica, vuol dire negarne la poesia. Vedere in Laura una donna reale suol dire falsare o fraintendere tutta la lirica petrarchesca nella sua essenza e nella sua più profonda e vera significazione.

***

A un dato momento, sorrise al pensiero del Petrarca il proposito di comporre le sue poesie sparse in un poema d'amore, con un preambolo, uno svolgimento, una conclusione: un poema

pervaso in qualche punto da spirito quasi religioso e orientato verso il fine della purificazione e redenzione dal peccato. Ne venne quella immortale storia d'amore in versi che il poeta chiamò *Fragmenta* o *Rime sparse* e che noi diciamo *Canzoniere,* quella sublime finzione più forte e vera della realtà, più romanzo che storia, che è una narrazione episodica, sostenuta da un'unità ideale e formale, in 365 componimenti, uno per ogni giorno dell'anno, a sollievo e conforto delle anime amanti e tormentate che trovano alfine in Dio la loro tranquillità e la loro pace. Come Dante aveva raccolte intenzionalmente le rime della *Vita Nova,* per ottenerne una particolare « sententia », così il Petrarca radunò le sue rime che gli cantavano la storia della sua anima.

Questa storia poetica d'amore, scritta in una lingua ancora più fissa, sebbene diversa e men forte di quella di Dante, diffondendosi per virtù della sua intrinseca bellezza, diventò la leggenda d'amore di tutto l'umanesimo italiano. E fu cantata da un coro di poeti di ogni nazione, intonato sulla voce del Petrarca. Il quale al fuoco della sua poesia ha riscaldato per secoli il cuore dell'Europa. In Italia, in Ispagna, in Francia, in Germania, sino alla

fine del cinquecento e anche dopo, il *Canzoniere* fu letto, studiato, imitato, come depositario della dolcissima e musicalissima delle poesie e delle lingue, e svegliò echi di consenso e trepidi desideri e pensieri amorosi e suscitò aspirazioni annunciatrici di una più raffinata spiritualità in un'infinita moltitudine di anime, che trovarono conforto e gioia nella melodiosa e luminosa poesia, nella soave e melanconica lingua di Francesco Petrarca, maestro sovrano di armonia e di grazia.

LODOVICO ARIOSTO

IV.

Lodovico Ariosto

Lodovico Ariosto visse in un'età che quattro secoli hanno allontanata dalla nostra: quattro secoli càrichi di storia, durante i quali si è trasformata l'intuizione del mondo e si è venuta plasmando la coscienza moderna.

Quella spregiudicatezza di costumi, che caratterizzò la Rinascenza, quel senso licenzioso della vita e quell'esasperato individualismo estetico proprio della società cortigiana, in cui toccò all'Ariosto di vivere, sono cose ormai remote e tramontate per sempre. Ma non è andata perduta l'offerta incommensurabile di poesia che quell'età di magnificenza e di splendore ci ha tramandato, come un patrimonio indistruttibile di bellezza e come un'affermazione solenne di un'unità spirituale italiana in un pe-

riodo di soggezione politica e civile [1]). Ciò non è tramontato e non tramonterà, perchè i valori della bellezza sono sempre attuali, cioè universali e imperituri, e l'arte e la poesia sono la gioventù perenne dello spirito. Insomma, il segreto della modernità dell'Ariosto va ricercato nell'intimo pregio della poesia di cui ci ha fatto liberalmente dono e per la quale si è sollevato in una sfera incantata, dove non esistono distinzioni cronologiche e dove passato e futuro coincidono in un presente eterno.

***

Ora, questo dono prezioso di poesia, l'Ariosto l'ha fatto all'Italia e al mondo con tanta signorile disinvoltura e con così commovente semplicità, da dare l'impressione illusoria che l'arte non sia stata per lui una dura e aspra conquista, ma quasi un privilegio concessogli da Dio. Nessun poeta è, infatti, più arrendevole e accogliente di lui; nessuna poesia sembra recare minori tracce di ansia e di fatica. Eppure, la storia della sua ascensione poetica ci

---

[1]) Veggasi l'Appendice II: *Interpretazione del Cinquecento.*

dice a quale prezzo di prove ed esperienze e in virtù di quale affinamento interiore, egli sia giunto a tanta altezza d'arte e a un così pieno possesso di sè e dei suoi mezzi espressivi. Questa storia si risolve nella sua biografia ideale, che sta scritta nelle sue opere: e prima di tutto in quelle leggiadre esercitazioni latine, che sono i *Carmina,* in cui egli, poco più che adolescente, appare tutto intento a gemmare di eleganze oraziane e catulliane i versi dei suoi primi esaltamenti d' amore, quando i poeti di Roma riempivano la sua giovine anima e la tenevano prigioniera volontaria nel cerchio d'oro di un'imitazione discreta; e poi in quella dolce esperienza petrarchesca che si rivela in tutto il suo canzoniere d'amore con toni delicati e coloriti e con accenti di commozione sincera; e quindi nelle *Satire,* che, nella loro ispirazione realistica, rappresentano i momenti di sosta e di riposo nella composizione del poema e sono una specie di diario poetico di un' esistenza presa nel contrasto fra le esigenze della vita pratica e l'aspirazione alla pace e alla tranquillità; confidenze e confessioni sussurrate in tono minore ad orecchie amiche, ma anche espressione vivace di un mondo morale fatto di sani sentimenti e austere convinzioni (sull'amore, sul-

l'amicizia, sull'onore, sul vivere civile), che vedremo affacciarsi nell'*Orlando Furioso*. Tutto ciò in una forma intenzionalmente dimessa, ma sincera e robusta, con un tono fra bonarîo, malizioso, satirico e ironico. E infine questo progressivo svolgimento o questa ideale biografia va rintracciata entro le *Commedie*, in cui il poeta procurò di ravvivare i vieti motivi del teatro classico con innocue allusioni a usi e costumanze cortigiane o a persone del suo tempo e con qualche tratto di comicità e qualche venatura di umanità dolente.

***

Ma in queste opere non abbiamo ancora quell'incanto di magìa e di sogno, quell'arte luminosa e ridente, che splende e canta nell'*Orlando Furioso* e in cui riconosciamo il segno della vera e reale poesia di Ludovico Ariosto. Proprio qui, nel poema, l'autore dei *Carmina* innamorato della lingua latina, il petrarchista dei versi d'amore, lo scrittore umanista delle *Commedie* e il poeta realista e moralista delle *Satire*, si stacca di colpo, come per un prodigio, dal tipo del letterato così comune nelle corti della Rinascenza e assume una persona-

lità propria, che lo distingue nettamente da tutti quei verseggiatori in latino e in volgare e quei maestri di eloquenza e di grammatica e quei filosofi e quei legisti e quei medici, che, chiamati dal mecenatismo degli Estensi, si raccoglievano idealmente intorno al duca Alfonso I, al cardinale Ippolito e alla duchessa Lucrezia Borgia.

Il mecenatismo estense aveva creato in Ferrara un'atmosfera quasi di sogno. La città eccelleva fra i centri culturali del Rinascimento per canti e inni e lusinghe di poeti, per splendore di arti figurative, per pompa, lusso, balli, giochi, mascherate, teatri, tornei e cacce. Ma l'Ariosto, mischiato in quella società di cortigiani, se anche cedeva alle costumanze del tempo, appariva come estraneo a quella vita di magnificenza e di fasto. Un suo amico poeta lo ritraeva, in un componimento latino, durante un'allegra partita di caccia più occupato a correr dietro alle sue chimere che ad inseguire la preda, astratto e immerso in uno strano stupore. Questo stupore era comunione con l'eterno delle cose nel rapimento della poesia. Era il segno ideale della sua natura d'artista. In quei momenti felici, le cose circostanti si velavano; la realtà veniva folgorata dalla poesia, e le sue pene domestiche,

la sua miseria, il mondo intero scomparivano, sostituiti da una ricchezza più vera e maggiore. Ma la vita, che non gli era benigna, presto l'afferrava e gli disfaceva la trama del suo fantasticare ed egli, assillato da cure familiari, con l'immagine alle spalle di una povertà livida e paurosa, si immergeva allora nelle faccende di ogni giorno, con quello zelo e quello scrupolo, quella prudenza e cautela, per cui rese agli Estensi servigi segnalati in molte ambascerie e nel governatorato della Garfagnana. Così dalle occupazioni domestiche, come da questi incarichi gravosi, che si facevano più frequenti e pesanti col crescere del suo prestigio e della sua fama, egli riparava e si obliava nella poesia, sospiro del suo cuore.

Questa fuga dal mondo, questa oscillazione fra il sogno e la realtà, è uno dei tratti salienti del suo temperamento. La sua vita appariva ai coetanei e al figlio Virgilio come sdoppiata, quasi che due fossero le sue esistenze: una ideale e poetica, l'altra pratica e terrena, e l'una senza rapporto con l'altra. C'era, insomma, un'esistenza dell'Ariosto fatta tutta di cure familiari, di assistenza ai fratelli e alle sorelle, di sollecitudine per gli incarichi affidatigli dal Duca (e in questa esistenza si inserisce il poeta delle

Satire) e c'era un'altra vita compiutamente poetica, fatta di sogni romanzeschi e tessuta dei fili d'oro della fantasia; ma al disotto dell'una e dell'altra stava l'intimità calda e segreta dell'uomo, il centro vivo della sua anima, onde tutto traeva origine e alimento, così nel sogno, come nella realtà. Chi bene osservi, vede due personalità sorgere sopra una personalità più profonda, che era dunque quella da cui l'uomo e il poeta derivavano la loro intima e reale ispirazione. Gli affetti, i sentimenti, le aspirazioni, i moti dell'animo che ressero la sua vita e che ci sono fatti conoscere nelle *Satire,* saranno pur quelli che daranno al poema un senso di umanità e di bontà e che lo faranno ricercare e amare da tutti: dai dotti e dagli indotti, dai sapienti e dal popolo.

***

Ma senza la misteriosa forza di quell'incantato stupore, che pareva abbandono e distrazione mentre era concentramento e meraviglia dinanzi alla rivelazione poetica delle cose, l'Ariosto non sarebbe riuscito ad assoggettare e trasfigurare in arte quel mondo romanzesco di Saraceni e di Cristiani, di eroi e di donne

guerriere, di orchi e di maghi, che già il Boiardo aveva strappato ai canterini di piazza e aveva cantato in forme poetiche signorili, creando, con materia di remota origine francese, il poema cavalleresco italiano.

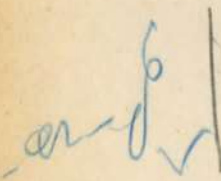
Con quale meraviglia e felicità l'Ariosto sentì, a un dato momento, questa materia cavalleresca che aveva vagheggiata nella mente e umanizzata nel cuore, divenire, quasi d'un tratto, sorgente genuina di poesia e l'anima farsi principio e fonte di nuova vita a questa stessa materia, dalla quale era stata fecondata! Allora l'Ariosto aveva trovato la sua vera e personale poesia, diversa anche, nella sua misura e nel suo classico decoro, da quella del Boiardo a cui pure, nell'intenzione del poeta, doveva collegarsi per atteggiamento e per tono. Egli aveva trovato allora la sua vera parola: quella parola, che sorge, quasi per miracolo, quando il poeta tocca davvero il fondo del suo cuore, parola che è tutta verginità e schiettezza, anche quando è fiore di cultura, ed è chiarezza e perspicuità, fiore del pensiero, ed è ricompensa all'ansia lungamente durata nelle aspre vigilie a scavare dentro l'anima, per attingere alle radici dell'essere una nota dell'armonia dell'universo che Dio ha posto nel profondo degli uo-

mini privilegiati, perchè la cerchino e la trovino, come il più prezioso bene della loro vita. L'Ariosto, scoperta la sua vera poesia, ne era come trasfigurato e transumanato.

***

Vecchie leggende cavalleresche, rivissute con dolce trasporto e abbandono, favole classiche e imaginazioni originali prendevano forma nella sostanza impalpabile di questa poesia mossa da un accento che era il respiro e il palpito dell'anima di un nuovo poeta. Fiorivano le ottave armoniose, variopinte, leggiadre, alcune stellate di immagini, altre soleggiate, e tutte infuse di una luce di magìa. Ed ecco, in tutto lo splendore della loro bellezza, apparire le donne inobliabili dell'Ariosto con le loro perfette forme descritte da parole calde e sensuose, ma insieme immacolate; ed ecco gli eroi invincibili cedere alle loro lusinghe e tremare e piangere e impazzire d'amore; ed ecco i più alti prodigi della natura rifulgere in queste ottave: sottili trasparenze aurorali, bagliori di meriggi canicolari, notti rugiadose e vereconde. Stupefazione fatta parola: cioè suggestione che possiede senza scampo e senza tregua e trae, come per gioco,

entro il labirinto di mille strofe volubili o flessuose. I cavalieri, le armi, gli amori, gli eroi, le donne guerriere, i mostri marini, gli orchi, gli antri e i castelli fatati, le roccie selvaggie, le campagne fiorite, le lande riarse dal sole, le foreste inargentate dalla luna, le fontane e le riviere luminose parevano immerse in una diffusa chiarità cristallina; e al ritmo del novissimo accento ariosteo il poema si svolgeva con la levità e la varietà di una fiaba, ma col tono umano di due storie d' amore : infelice l'una, che trae alla pazzia quell'Orlando, per cui la Cristianità trionferà sui Saraceni: piena di commosse avventure l'altra, che si conchiuderà con le nozze di Bradamante e di Ruggero. L' unità d' azione, compromessa continuamente dallo spostarsi dei casi e degli eroi, cedeva il posto ad una unità più profonda, formale, che nasceva dall'atteggiamento uguale dello spirito del poeta e dalla forza di una nuova logica da cui era governato il poema: la logica della bellezza, che dà alla finzione un volto di verità e cancella i limiti del reale e dell'irreale.

***

Tu varchi la soglia di questo poema e ti senti d'un tratto rasserenata la mente e schiarita l'anima; e segui il poeta senz'ombra di esitazione, anzi smemorato e fiducioso, perchè sai che quei mostri e quegli orchi e quegli spechi sono ombre e finzioni, a cui lo stesso Ariosto non crede, ma che rappresenta con tutta la serietà di cui è capace. In quella lucida atmosfera di magìa tutto può dissolversi e ricomporsi con la leggerezza delle cose sognate: castelli, torri, ponti, antri e foreste.

Eppure, questo è il regno dell'amore, dell'eroismo e della bontà. E', in particolar modo, l'amore che muove il canto del poeta negli episodi più belli. Ma quale amore? Un amore, che è sete di bellezza, brama di contemplazione e sopra tutto di godimento sì delle meraviglie della natura, come delle divine forme, insieme procaci e caste, di un bellissimo e perfetto corpo di donna; un amore sensuoso, voluttuoso, ma temperato da una ingenua compostezza interiore, per cui ogni eccesso è mitigato o evitato; un amore, infine, che spira qua desiderio e là simpatia ed è fatto non di languido abbandono, ma

di contenuta tenerezza. E', in specie, un caldo e luminoso amore per la beltà muliebre. Tutto il poema splende di questa luce, perchè il *Furioso* è una grande esaltazione dell'amore nel Rinascimento: un'epopea squillante sopra la lirica petrarchesca del tempo la quale diffondeva, già languida e stanca, l'amorosa leggenda del cantore di Laura.

***

Non tanto in episodi singoli, quanto in tutto il poema, si effonde, oltre quel desiderio d'amore sensuale e sano che spira anche in alcuno dei più belli e armoniosi *Capitoli* in terza rima, si effonde, dico, quella intima personalità che abbiamo conosciuta nelle *Satire:* anelito alla giustizia, fedeltà all'amicizia, rispetto alla santità della parola giurata, orrore per gli eccidi e scoramento per le condizioni tristi in cui versava la Patria, fede nella bontà, rassegnazione all'ineluttabile, ricerca della felicità nell'amore e nella pace. Queste erano le idealità dolci e sane dell'Ariosto. Sì, certo: il poema appare staccato dalla vita, come un sogno solare, disceso da remoti cieli e sospeso nell'infinito. Ma tanto fantasticare e tanta mera-

viglia sorgono da quegli stessi sentimenti e da quelle stesse passioni, che costituivano la cara e dolce umanità ariostea e che, liberati dalle scorie caduche, e fatti puri ed eterni, toccati dalla poesia, conferiscono al poema una vitalità perenne. C'è, nel *Furioso,* l'Ariosto con la sua cultura latina e volgare, e ci sono le sue esperienze e le sue convinzioni, che si esprimono qua in brevi e giudiziosi moraleggiamenti e là in arguti motteggi, qua in accenni a fatti e persone reali e là in rispecchiamenti e in trasfigurazioni poetiche della vita del suo tempo. E spesso lo senti vicino a te, col suo bonario scetticismo e con la sua arguzia, con la sua indulgenza, e con la rassegnazione di chi rinuncia al proposito di cambiare il volto alle cose menzognere e labili del mondo, perchè riconosce inutili e vani i suoi sforzi e si tien pago a una protesta che non fa male e torto a nessuno. E senti, in altri episodi, la trepidazione di un cuore provato dalla pietà per le persone deboli e indifese; quella pietà, che assalì il poeta quando, mortogli il padre, vide deserta e abbandonata la famiglia. E accanto alla volubilità e alla incostanza, trovi esempi di fedeltà provata e d'amore saldo e tenace. E vedi il mondo, in cui visse il poeta, penetrare, trasfigurato, senza

più peso nella poesia: i paesaggi melanconici delle paludi ferraresi con i voli delle anitre selvatiche, le cacce, i giuochi di società, i duelli e persino il simbolismo dei colori caro alla Rinascenza.

***

Dentro questo poema il rumore della terra giunge smorzato e fioco da una grande lontananza, come un'eco di voci remote. La schiavitù della vità è qui riscattata dalla libertà del sogno; e questa libertà sconfinata e assoluta infonde al poema una tonalità lievemente gioconda. I dolori, le sofferenze, le cure della vita, le delusioni e i disinganni, immersi in questo magico mondo, si fanno tenui e leggeri, fra la rassegnazione e la pietà e il sorriso. Appunto da questo sorriso si espande quella sottile malizia, che qua sembra un richiamo alla realtà e là un avvertimento sussurrato con dolce ironia. E' un sorriso da cui spunta talora la saggezza. Per intenderlo, questo sorriso, che increspa il poema di arguzia e insieme di pensosità, bisogna da un lato rievocare i sentimenti, gli affetti, l'umanità dell'Ariosto e dall'altro le necessità della vita cortigiana dei suoi tempi, tutta

orientata verso una concezione del mondo che urtava contro le ingenue ispirazioni del suo animo. A queste necessità egli si era accomodato, e aveva accettato, senza più sforzo e fatica, il vivere cortigianesco con le sue dedizioni e con quelle lusinghe e adulazioni, contro cui si levava la sua protesta, tinta d'ironia. Era il sorriso della rassegnazione. Il mondo romanzesco, con la bontà dei cavalieri eroici, con la loro lealtà e con il loro disdegno di ogni finzione e piaggeria, portato nella vita delle corti del Rinascimento, fra la società galante del '500, svegliava nello spirito dell'Ariosto un nostalgico desiderio che non si faceva ribellione, ma si traduceva in dolce rassegnazione, in compatimento e in sorriso. Sorriso che era anche contemplazione serena d'artista.

***

Questo atteggiamento dello spirito ariosteo era indubbiamente consono ai gusti di quella società aristocratica a cui il poeta si rivolgeva. Amori, cortesie, allusioni ardite, novelle lascive erano il delizioso spasso di quelle riunioni di principesse e di gentiluomini che si stringevano intorno al Duca e alla Duchessa. A queste riu-

nioni era indirizzato il *Furioso*: il poema che ne interpretava le preferenze con le sue movenze sbrigliate e con le sue audacie. Vi si rifletteva limpidamente il senso estetico della vita, senza veli e infingimenti. Vi si narravano fatti e azioni magnanime e novelle ardite e licenziose. Ma la castigatezza stava nella serietà e nella dignità dell'arte. Vi si realizzava il più bel sogno della Rinascenza sognato da un poeta grande e buono.

Per i gentiluomini e per le principesse e le gentildonne del Rinascimento, più che per il cardinale lussuoso e lussurioso Ippolito d'Este, è lecito pensare che il poema sia stato scritto, se non forse, in segreto, per colei che, senza nome, traspare, come una visione di bellezza, da qualche ottava e che era la dolce signora del cuore dell'Ariosto.

Ma i grandi poeti cantano per tutti: per i contemporanei e per quelli che verranno. Una poesia come quella dell'Ariosto è sempre richiesta dalla umanità in cerca di illusione e di oblio dai disinganni e dalle amarezze della vita, per un fatale bisogno d'irrealtà e di sogno che piange in ogni cuore e trova appagamento e conforto nell'arte.

L'*Orlando Furioso*, risponde, come nessun

altro poema, a questa esigenza. Ci dà l'oblio lene delle cure; ci offre un filtro che smemora la mente e sgombra e rasserena l'anima nell'incantesimo della finzione. E si ode una nuova armonia, e si ascolta una musica che dà la suggestione della pittura, e si vede una pittura che è sinfonizzata come una musica e si assiste a mille prodigi e a mirabili cose, fra le quali ci si aggira inebriati di melodia e di luce.

E allora t'illudi di avere fermato un attimo di felicità, perchè l'Ariosto fu uno spirito rasserenante e incantatore, che ebbe, come pochi poeti, la facoltà divina di trasformare affetti e pensieri in un dono di beatitudine e di gioia.

ALESSANDRO TASSONI

V.

Alessandro Tassoni

Il rapporto fra biografia e arte, quasi inafferrabile nell'Ariosto, tanto il poeta appare lontano dalla vita, è invece nel Tassoni così stretto e tenace, da doversi tenere sempre presente nell'esame della *Secchia Rapita.* E', questa, un'opera di facile vena, dettata da un estro vivace, ma incatenato a ragioni contingenti e pratiche, un'opera che è illuminata soltanto qua e là da lampi intermittenti di poesia. La *Secchia* non è, insomma, una di quelle opere di trasfigurazione poetica, entro cui l'autore ripara, astraendo dal mondo delle cure quotidiane. La *Secchia,* invece, si inserisce quasi interamente nella vita, e deve essere, per questa ragione esaminata in altro piano che non l'*Orlando Furioso*. Così, lo studio, che segue, sul Tassoni avrà un'impostazione diversa da quello, che precede, sull'Ariosto, perchè il carattere fondamentale della *Secchia*

e gli interessi che essa può svegliare, sono diversi e addirittura contrastanti e quasi, direi, opposti a quelli del *Furioso*.

***

Considerata nei suoi aspetti esteriori, la vita di Alessandro Tassoni apparirebbe diseguale e contradditoria: un groviglio psicologico, un complicato problema morale, un'esistenza umana senza una sua sostanziale unità. Tale il Tassoni veduto dal di fuori e da lontano.

Vi sono infatti documenti che ce lo fanno conoscere sregolato nella sua condotta e nella vita domestica, rissoso, ribelle, insofferente delle più comuni norme e consuetudini sociali, pronto alle chiassate, alle bravate, alle provocazioni. Sono documenti a cui si è dato peso eccessivo nella valutazione complessiva dello scrittore e del poeta; ma ci svelano atteggiamenti singolari e bizzarri di un temperamento che importa conoscere per un equo giudizio sulle sue opere letterarie. Il poeta non è di quelli che trasfigurano la realtà e la trasportano in un mondo incantato di sogno, ma la accolgono nei suoi aspetti oggettivi e in alcune sue caratteristiche espressioni.

Occorre, però, non cadere vittime di facili fraintendimenti, ascoltando ciecamente la parola degli atti archivistici. Bisogna ricordare che il Tassoni, spirito baldanzoso e ribelle, non pareva proprio fatto per il clima morale della sua città, a cavaliere del cinque e seicento, quando la reazione alle idee dell'Accademia del Castelvetro e del Grillenzoni infieriva con eccessi di rigorismo, con costrizioni e con denuncie che esasperavano gli uomini liberi e indipendenti.

Di questi uomini era il Tassoni, facile all'ira, all'odio, all'amore, ai trasporti delle passioni. Di singolarissimo ingegno, uso a pensare con la propria testa, aveva studiato sopra tutto da solo; ma aveva frequentato le Università di Pisa, di Ferrara, di Bologna e ne aveva tratto un disgusto profondo contro gli studenti proni e ignavi, contro i professori pedanti, contro quel grigio aristotelismo universitario d'allora che gli pareva atto più ad ottenebrare che a chiarire l'intelletto.

Eppoi c'era la dominazione, l'oppressione straniera, la depressione civile. C'era la schiavitù in cui era caduto il paese. Non c'era la patria, non c'era la nazione; ma staterelli disgregati e, in particolare, l'altezzoso, insopportabile dominio spagnuolo. Quella libertà, che

(com'egli scriveva) « è il maggior dono che la natura possa dare agli uomini » era negata all'Italia.

Se si scruta attentamente l'animo di quest'uomo bizzarro e apparentemente contraddittorio, ci si sente vieppiù disposti a menargli buoni certi eccessi e squilibri in nome della ribellione e dell'esasperazione che gli suscitavano nel cuore i tempi e i luoghi, in cui visse, dove la libertà e il diritto bisognava talvolta ghermirli con l'astuzia e con la violenza, non potendo ottenerli con la ragione. C'era, in lui, una rivolta contro la triste e dura, inderogabile realtà del suo tempo. Ed era una rivolta sincera. Ne fanno testimonianza sicura le sue proteste, in piena controriforma, contro la superstizione e le male intese pratiche religiose, e i suoi motteggi e le sue irrisioni alla casta nobiliare e i suoi strali contro il fasto cardinalizio, sebbene egli fosse credente e appartenesse a casato nobile e ambisse servire, come servì di fatto, i Cardinali, dai quali, così come dal Papa e dai suoi Signori Estensi, fu molto benvoluto, malgrado e ad onta delle sue stramberie e della sua indipendenza di giudizio e di condotta.

Visto da vicino, il Tassoni non è, dunque, così problematico e amorale e strambo, come

appare a una prima impressione. C'è un po' di dramma sotto la sua scapigliata e ineguale condotta, c'è pensosità sotto la beffa e c'è una rassegnazione, anzi un adattamento ilare e faceto, quasi giullaresco, proprio di chi ride e scherza perchè non c'è altro da fare che mettere in farsa la realtà che non muta. C'è qualche pena nascosta, a tratti dimenticata, sotto lo scherno e la burla. Il Tassoni dei documenti è nulla più e nulla meno che un essere di questa terra con la sua esistenza particolare, con la sua vita agitata da passioni caduche, con i suoi errori e i suoi odî, con le sue doti, che furono parecchie, con le sue debolezze e i suoi difetti, che furono molti, con le sue bizzarrie e stranezze che furono moltissime. Questo Tassoni interessa, com'è naturale, per quel tanto di caratteristico e personale che è passato nelle sue opere: nei *Pensieri diversi,* nelle *Filippiche* e sopra tutto nella *Secchia Rapita,* dove abbiamo presente e caldo il riflesso del suo carattere esuberante, indipendente, scontroso, motteggiatore, caustico e provocatore. C'è, nella *Secchia,* l'accento della psicologia tassoniana: un accento che batte nella nostra storia letteraria con un ritmo e con una musica bizzarra, di cui non sapremmo imma-

ginarla priva, senza sentirla diminuita di qualcosa di caratteristico e vivo.

***

Vediamo se ci riesce di coglierlo, questo accento singolarissimo e strano, tutto tassoniano. E prima di tutto diremo che la *Secchia* è opera di un uomo che non teme le autorità costituite e che sprezza le opinioni già fatte; è opera di un dotto che non crede all'infallibilità di nessuna filosofia e che ama smontare i congegni fabbricati con grande lusso e consumo d'intellettualismo; è opera di un letterato e poeta che sprezza tutti i modelli da Omero a Dante, non perchè non li ammiri, ma perchè ha a vile tutti gli imitatori, e ha imparato a canzonare gli altri, sè stesso e la vita, e s'è persuaso che gli uomini sono spesso fantocci e la realtà è spesso una farsa, e si compiace di chiudere i sillogismi della ragione con una beffa o un sogghigno, perchè tutto è vano e tutto finisce in una burla, come ogni salmo finisce in gloria.

L'intenzione dominante nel poema — intenzione che affiora fra una molteplicità svariata di personalismi, di attacchi, di sfoghi e di allusioni particolari e che traspare fra il rac-

conto satirico-eroico-comico delle gesta dei Modenesi e Bolognesi per il possesso di quel grande trofeo che è una « vil secchia di legno » — è di dileggiare la boria, la falsità, la ribalderia, l'ignavia e la viltà di quei tempi, così in fatto di costumi, di religione, di morale e di cavalleria, come in fatto di letteratura. Intenzione, dunque, ironica e satirica, espressa fra gli scherni e i motteggi; parodia di una società che il Tassoni giudicava, con tono fra scherzoso e severo, ma con sincera convinzione, ipocrita e inerte, orgogliosa e vana, senza serietà, senza stimoli e ideali, senza un concetto discriminativo fra essere e parere, senza corrispondenza fra sentimento, pensiero e azione, senza patria e senza Dio.

***

Ma questa parodia, anzichè estenderla a tutta una età fu da lui passata al vaglio di una satira personale e veduta attraverso una lente troppo piccola e breve e confinata entro le ristrette mura di Modena, fra la società dei borghesi e dei cortigiani estensi; onde il poema divenne, quale in fondo il poeta lo volle, un magnifico libello, un saggio pubblicistico e po-

lemico, un'opera con finalità più pratiche che estetiche.

L'intento pratico è così evidente, che si capisce come da molti si sia creduto che il poema nascesse unicamente dal proposito di porre alla gogna alcuni nemici e in particolare i conti Paolo e Alessandro Brusantini, ispiratori di una violenta campagna contro il poeta, originata da polemiche letterarie, alle quali il Tassoni partecipava con furore, quasi con ferocia. Ne sono prova i suoi attacchi e le sue risposte veementi ai petrarchisti e ai cruscanti. Questi ultimi erano, diremo noi, passatisti, uomini con la testa rivolta sulla schiena. Erano poi « zucche secche », per lui, i petrarchisti con i loro sonetti « frascheggianti e pieni di fanfaluche », otri troppo gonfiati, da sventrare senza misericordia, come faceva il re dei Tartari, Tamerlano, quando accampava le sue tende rosse. Durante queste lotte polemiche il Tassoni si incontrò con certo Bisaccioni, che riuscì a mandare in galera, perchè questo disgraziato petrarcheggiante, nel difendere Laura, era giunto ad offendere il sangue nobile dei Tassoni, e s'azzuffò con un protettore dello stesso Bisaccioni, il conte Alessandro Brusantini, che non andò in prigione, ma ebbe una più grave punizione, perchè divenne nella

Secchia il Conte della rocca di Culagna. Ricordate? Portava un « gran cimier di piume e corna »:

> Filosofo, poeta e bacchettone,
> Ch'era fuor de' perigli un Sacripante
> E nei perigli un pezzo di polmone.
> Spesso ammazzato avéa qualche gigante
> E si scopriva poi ch'era un cappone.

Certo, il Conte di Culagna, ipocrita, falso e vile, rappresentava alla perfezione una categoria di uomini che il Tassoni grandemente spregiava; ma non per lui fu scritta la *Secchia*. Questa, buttata giù di getto in pochi mesi, corretta ed emendata di copia in copia e di edizione in edizione (dal 1615 al 1630), non conteneva nella prima redazione il famoso episodio del Conte di Culagna, cioè i due canti in cui il Brusantini fu scudisciato a sangue sotto il flagello della più violenta satira tassoniana. Nell'ispirazione primitiva della *Secchia*, tutta la società modenese doveva essere spregiudicatamente messa alla berlina, salvo poche eccezioni. La condanna che doveva essere generale, si particolarizzò durante la ripulitura del poema, prima della stampa, e gli strali più acuminati si appuntarono sul facile bersaglio di Alessandro Brusantini.

Tutto pieno dei suoi intenti parodistici e satirici, il poeta badò più a fare opera nuova e originale, a provocare il riso, a motteggiare, a beffare, ad assestare buoni colpi, e a menare botte da levar la pelle, che a fare opera d'arte. Nel poema l'*Oceano,* che non fu finito, il Tassoni aveva in animo di fare le sue migliori prove di poeta; ma alla *Secchia* non attribuiva maggiore importanza di quella che si dà a uno sfogo, a una intemerata poetica personale. Il capolavoro, coma talora accade, era uscito quasi inconsapevolmente dalle mani dell'autore, che aveva versato gran parte di sè in quelle disinvolte e allegre ottave, quasi senza avvedersene, obliandosi e perdendosi nel dilettoso gioco della sua nuova poesia.

***

Ciò che gli stava sopra tutto a cuore, chi ascolti la bella prosa delle sue lettere, era l'invenzione: non tanto la poesia, non tanto l'arte, quanto l'invenzione del genere, perchè egli sapeva che nessuno prima di lui aveva ritratta la storia contemporanea sotto la maschera del medio evo. Era, in fondo, questa originalità che il Tassoni si attribuiva e di cui si gloriava.

E si direbbe che avesse anche coscienza dei limiti che s'imponeva, come poeta, e dei vincoli in che imprigionava l'arte, dandosi a comporre un'opera siffatta; ma si direbbe anche che di ciò non si desse cura, occupato a denigrare i nemici, adulare o lodare gli amici, sempre con spregiudicatezza, con esagerazione di tinte, con malizia e con una voglia matta di farla in barba all'Inquisizione, se anche la voglia si infrangeva contro la realtà delle cose.

Ispirazione e materia erano tratte sopra tutto, come ho detto, dall'ambiente civile, politico e religioso modenese. Da quello letterario del tempo il Tassoni derivò altri spunti comici. Satireggiò le cattive abitudini poetiche dei suoi contemporanei, contraffece l'uso di gonfiare di metafore e di traslati fantastici la lirica, schernì il vezzo di richiamare in vita l'Olimpo e gli Dei, parodiò il poema eroico e cavalleresco. Satira, dunque, letteraria, oltre che sociale. Ma sopra tutto la *Secchia* era un'invettiva e, ripeto, uno sfogo personale.

***

Quest'acredine personale si sente sopra tutto nell'episodio del Brusantini: episodio tipico che

ci fa conoscere l'abilità tecnica del poeta insieme con la sua vivacità comica e satirica e ci svela il tono di questa comicità e di questa satira. La comicità sprizza talora dall'urto di situazioni contrastanti, talora da accostamenti di imagini nobili e plebee, di locuzioni poetiche e prosaiche. Per esempio, descrivendo la primavera, dopo aver detto che zefiro fa ondeggiare l'erbetta molle e i fior vaghi e ridenti, il poeta così dà fine all'ottava:

> E s'udian gli usignoli al primo albore
> E gli asini cantar versi d'amore.

La satira più bella e vivace del Tassoni viene non tanto dalla violenza, quanto dal suo tono arguto che è vario e adatto ai singoli temi. Valga, come esempio, il modo ampolloso e solenne che troviamo nella famosa ottava della benedizione:

> Ed egli con la man sovra i campioni
> De l'amica assemblea, tutto cortese,
> Trinciava certe benedizioni
> Che pigliavano un miglio di paese.
> Quando la gente vide que' crocioni
> Subito le ginocchia in terra stese.

Altre volte il tono è caustico, prosaico, sguaiato, volgare, anzi plebeo. Più spesso, però,

il lazzo è popolaresco, contadinesco, paesano. Ad esempio, gli Ambasciatori dei Bolognesi, arrivati a un' osteria, « chiesero all' oste s'egli avea buon vino ». La voce di un « monsignore » ricorda il verso di un cappone:

> Sotto la porta stava Monsignore
> Con lo spruzzetto in man da l'acqua santa
> E intonando la laude in quel tenore
> Che fa il cappon quando talvolta canta.

Quand'ecco, a un tratto, la comicità cede e appare qualche strofa bella e ridente di poesia. Chi non ricorda l'idilio fine di Diana e Endimione e il garbato, quasi polizianesco, viaggio di Venere?:

> Tremolavano i rai del Sol nascente
> Sovra l'onde del mar purpuree e d'oro,
> E in veste di zaffiro il ciel ridente
> Specchiar parea le sue bellezze in loro.
> . . . .
> Al trapassar della beltà divina
> La fortuna d'amor passa e s'asconde.
> L'ondeggiar de la placida marina
> Baciando va l'inargentate sponde.

I più svariati e molteplici motivi fra seri e burleschi, fra prosaici e poetici, s' avvicendano, insomma, nel poema e ne esce un' o-

pera nuova, che ha come carattere principale l'estrosità. Ma questa novità estrosa sta, in particolare, nella conquista di una lingua burlesca di nuovo conio, lingua che è sempre fresca e interessante anche se talvolta cade nel triviale e nello sboccato. Al Tassoni piaceva la burla plebea, grassa, anche sguaiata, ma aperta e chiara, non artificiosamente immorale. La sua parola è grossolana, buffonesca, se si vuole, talvolta è parola da trivio, ma è sempre priva di sottintesi. Sappiamo che era di coloro che sbertavano gli Accademici della Crusca e schernivano i petrarcheggianti e gli idolatri della lingua del trecento — la così detta lingua dei classici — e la sdegnavano perchè la ritenevano morta e impari all'officio di esprimere il nuovo e il moderno. Anche nella *Secchia* si diverte il Tassoni a parodiare i poeti che ricorrono a vocaboli e locuzioni antiquate, come quando mette in bocca al Conte di Culagna i versi:

> O, diceva, splendor de l'universo
> Ben meritata ho vostra beninanza.....

e a queste aberrazioni contrappone una lingua fresca tutta attualità, attinta al popolo. Dirà *marrabiso, farinello, bedano,* per « scemo », e si compiacerà di porre accanto a un vocabolo di

Crusca (*rappella*) una parola emiliana (*berrettina*) in bocca al Potta che vuol frenare la gioventù ardimentosa:

> Il Potta la rattiene e la rappella:
> Dove andate, canaglia berrettina?

Inventa e conia vocaboli di bellissima comicità come quando, con forte neologismo, chiama *potticidio* (I, 34) una strage dei modenesi, seguaci del Potta o designa i bolognesi:

> La progenie antichissima dei Boi

o usa la voce *zerbineria* (IX, 45) o adopera la perifrasi *nespola brumesta* per un colpo bene assestato. E che dire di voci e locuzioni come *dindonare* detto delle campane (II, 6), *pesci canori* e *sirene dei fossi* (le rane), ecc.?

Vocaboli dialettali attinti alla viva sorgiva del popolo, screziano con vivacità la sua lingua. Sono dette *canalette*, alla modenese, le « chiaviche », *frasca* è chiamato un vile ciurmatore, *capocchia* uno scimunito, *ranticoso* un vecchio asmatico; *triganiere* è detto chi ha cura di colombi e li esercita al volo, *cataline* sono le donne del volgo.

Fa che si esprima in dialetto il Capitano dei Bolognesi:

Avidi pora di saltare un fosso,
O volidi restar tutti a la coda?
Passadi, panirun pieni di broda.

E si compiace di far parlare nel loro vernacolo alcuni eroi e personaggi del suo comico poema: in fiorentino, in bresciano, in padovano, in ferrarese, in bolognese, in romanesco e in modenese.

* * *

Il Tassoni scriveva il poema — come abbiamo veduto — col pensiero rivolto a Modena e si stupiva che a Roma e altrove l'opera destasse curiosità e interesse. Ed era facile a Modena, all'alba del sec. XVII, individuare i personaggi della *Secchia*. Anzi, il poema nella nostra città, acquistava il carattere di un'opera caricaturale; diveniva fonte di riso e di ira; teneva il posto di quelli che furono e che sono i giornali umoristici; era desiderato e temuto, e aspettato e letto avidamente di mano in mano che gli amici modenesi del Tassoni, come il Sassi, ne facevano conoscere gli episodi e le ottave. La *Secchia* era tutta un'allusione, tutta una satira — qua violenta, là ridanciana — dal

principio alla fine: una parodia e una satira chiara, limpida, inequivocabile. Il tempo ha calato uno strato di nebbia opaco su molti episodi ; ma gli altri hanno svelato il loro segreto. E oggi ravvisiamo sotto il Vescovo Adam Boschetto che « in cambio di dir vespro e mattutino — giucava i benefici a sbaraglino » monsignor Pellegrino Bertacchi, e riconosciamo il Marchese Ernesto Bevilacqua in Scalandrone, Alessandro Riva in Florestano, G. B. Vittori in Titta romanesco, Paolo Brusantini, padre di Alessandro, in Flegetonte, Giov. Batt. Roteglia in Attolino Rodea, ecc. Qualche volta una più o men lieve alterazione del nome non impedisce il riconoscimento. Talora il Tassoni ha registrato nome e cognome, senza mutazioni. Ciò è accaduto quando il riferimento non sarebbe stato facilmente afferrabile o quando non era tale da offendere la persona colpita o quando, infine, il poeta ha voluto che l'identificazione fosse chiara a tutti, vicini e lontani.

Gli stessi Signori di Modena, gli Estensi, erano adombrati nell'uno o l'altro personaggio. Salinguerra era il Duca Cesare d'Este, il Principe Manfredi era il Cardinale Alessandro d'Este e Renoppia « la bella » era la Duchessa Isabella.

* * *

Tutto ciò rendeva oltremodo attuale il poema. Ma il più vero interesse, il Tassoni lo andava cercando nelle allusioni satiriche, nelle sguaiate iperboli, nella comicità geminiana un po' volgare e un po' buffa. Restavano nel secondo piano le suggestioni artistiche e l'eleganza del verso e i lenocini della rima. Ma tanta era la sua « vis » satirica, tanto schietto il suo temperamento comico, tanto era sensibile all'ira, alla collera, all'odio e all'amore, che, malgrado tutti gli impacci dell'argomento e del modo della trattazione, gli accadde assai spesso di infrangere moduli e schemi e di trovare un linguaggio suo che ha fatto della *Secchia* un poema degno di vivere e di durare.

Parodia, satira e caricatura del falso eroismo, della falsa religione, del falso patriottismo e della bigotteria, della bachettoneria, del calcolo, della corruzione, della ignavia e della viltà, la *Secchia* non è stata scritta per raddrizzare la società, ma per sbertarla, e sebbene non si proponga fini etici e civili, essa è sgorgata da uno spirito che ebbe profondi e vivi interessi patriottici, i quali non mancano di affiorare fra lo

scherzo, lo scherno e l'ironia, come quando il poeta, parlando delle discordie comunali, esce a dire che le « italiche città »

Ruzzavano fra lor non altrimenti
Che disciolte pulledre a calci e a denti.

E' proprio questi quel Tassoni pensoso, quasi appiattito sotto la maschera della farsa e della burla, quel Tassoni addottrinato e indipendente che nei *Pensieri diversi* affermava essere « la patria più che la madre » e invitava nelle *Filippiche* i Principi italiani a riflettere che « sono membri di un medesimo corpo che è l'Italia » e scriveva: « quegli infelici, che « hanno l'animo tanto servile che godono o « almeno non curano d'essere dominati da po- « poli stranieri, non sono degni del nome d'i- « taliani ».

***

L'autore della *Secchia,* l'ingegnoso inventore di una satira nuova, in cui il medio evo serviva a mascherare uomini, cose e fatti contemporanei, il poeta abile, versatile, pronto, beffardo, giocondo, che mette in parodia e in burla l'opaca e torbida realtà del suo tempo e

trova nello scherno e nel riso materia di diletto e di oblio a sè e agli altri, è pur degno, per la sua vivacità e schiettezza e per la sua originalità, di essere elevato sulla grigia schiera dei compositori di poeti eroicomici, perchè se il contenuto della *Secchia* è certamente regionalistico e municipale, non v'ha dubbio che negli episodi migliori vi sia qualche magistero d'arte e anche qualche luce di bellezza e di poesia. E la poesia è insofferente dei limiti di una regione e di un municipio.

LA POESIA DEL LEOPARDI

VI.

La poesia del Leopardi

Ricordo, in una lettera giovanile del Leopardi, un'invocazione alla natura che si chiude con un grido quasi straziante. Il poeta scrive che una sera, prima di coricarsi, aperta la finestra, « vedendo un cielo puro, un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida e certi cani che abbaiavano di lontano », gli si svegliarono « alcune immagini antiche » e gli parve sentire un moto nel cuore, onde si pose a « gridare, domandando misericordia alla natura », la cui voce gli pareva di udire dopo tanto tempo.

***

Era il sospiro della sua anima, ma era anche il tragico problema della sua solitaria e amara meditazione, questa natura, che, viva e operosa nel suo cuore, gli si accampava gelida dinanzi

alla mente come uno spettro e gli si rivelava nell'assiduo pensiero come alcunchè di arcano e di irrevocabile: una fredda natura, incurante dell'uomo e delle sue aspirazioni; e tanto più ostile, quanto più conosciuta nelle sue leggi meccaniche, indefettibili e cieche come il fato. Nel regno oscuro di questa perversa nemica, Sfinge impenetrabile e muta — quale apparve, ripeto, non al suo cuore, ma al suo intelletto — non brilla una luce di speranza, non si accende un raggio di gioia; ma tutto è tedio e malinconia infinita, e tormento e dolore. Ineluttabilmente, questa forza iniqua vince e prostra le energie dell'uomo. Tale la natura nella riflessione e nella speculazione del Leopardi.

E l'uomo non sa ne può opporre a questo feroce dominio altra difesa oltre gli ameni e dilettosi inganni delle sue illusioni e le mère vanità delle immaginazioni e dei sogni: fragili fantasmi della mente pronti a sfasciarsi contro il duro assalto della realtà delle cose. Nel *Dialogo* dell'Islandese, la natura beffarda irride all'uomo assalito in mille modi, sotto ogni clima, dalla malvagità della sua nemica, che è intenta a tutt'altro che alla sua felicità o infelicità ed è usa (per citare le parole stesse del poeta) ora a insidiare, ora a minacciare, ora a percuo-

tere, ora a lacerare e sempre ad offendere e a perseguitare l'umanità.

Nulla è più temibile di questa natura cinta di mistero, madre implacabile ed empia che divora il fiore della vita appena espresso dal suo seno e assiste impassibile alla rovina delle città, al crollo degli imperi, al passaggio eterno delle cose.

Questo è il motivo disperato che ritorna cupamente, come il tema fondamentale di una vasta e lugubre sinfonia, in molte prose fra le più lette e celebrate del Leopardi. Ed è un concetto, intorno a cui egli si affaticò a lungo, logorandosi nella desolata solitudine della sua meditazione, la quale (se taceva l'indomita e buona ispirazione del cuore) gli mostrava malvagia la natura, falso il mondo e vana la virtù e l'amore. Perchè non la natura, ma questa assidua meditazione sulla natura era la sua vera nemica, che lo immergeva in una filosofia mortificatrice del pensiero e lo gettava nel carcere buio di un pessimismo ove la schiavitù dello spirito era concepita e sentita come dolore ineluttabile, cosmico, universale.

***

Ma questo non è quel Leopardi immortale che ha detto all'umanità parole umili e grandi e piene del mistero di una poesia eterna, dentro la quale si sente vibrare il ricordo lontano della desolazione, ma non si avverte quasi più dolore, se non come l'eco passionale di un tormento superato e placato. La perversa e rea natura è sopraffatta e vinta dal commosso e forte sentire e dal vago immaginare. Pensate a quei canti delle rimembranze, a quegli *Idillii* odoranti di primavera, a quei notturni irrorati di luce lunare! Nell'armonia dolcissima del verso, idee e immagini sembrano palpitare trasparenti e rugiadose e il mondo svelarsi in una rinata innocenza, come se fosse contemplato con occhi nuovi e puri, nell'ingenuo candore di una infanzia perenne. Egli, il tenero amico della solitudine e dei silenzi, ove il cuore per poco non si spaura e l'anima si ritrae e si oblia trepidante fra il corteo dei suoi dilettevoli inganni e pensieri, è pur visitato in certe ore di raccoglimento e di quiete da un'immagine della natura che gli si mostra benigna e accogliente e non è più lo spettrale fantasma della sua

meditazione filosofica. E' invece un'altra verità incorporea e più salda; verità suprema del cuore la poesia, conforto e sollievo al pensiero che esulta e trema di questa insospettata e misteriosa felicità.

In realtà, quel suo pessimismo concettuale e intellettualistico mascherava un'ascosa e timida simpatia per gli uomini e per le cose, quasi un ottimismo sentimentale; ed era una difesa interiore contro i colpi della sventura e contro la stessa meditazione. Era anche una rivolta di uno spirito esulcerato che rispondeva con eccesso di amarezza al rigore della riflessione; la quale gli veniva sempre più mostrando nemica la vita, combattuta fra la schiavitù della natura, che conduce alla ignavia e alla viltà, e la libertà dell'illusione che essendo irreale è anch'essa fonte d'infelicità. In tanta solitudine paurosa, l'anima tremava e, nel profondo, s'illuminava a tratti di qualche speranza, ed era sempre profumata di poesia, povera anima, pari all'umile, odorata ginestra che i deserti consola.

***

C'è, dunque, un Leopardi diverso da quello pessimista, disperato e nemico di sè, ed è il

Leopardi poeta, che ognuno ritrova nel ricordo commosso, non appena volga la mente a quei canti che non potranno morire, sopratutto gli *Idillii*. E' questi quel Leopardi, che accoglie nel cuore quella stessa natura che l'intelletto gli ha svelata matrigna indifferente ed ostile, e la vagheggia nell'intimità più segreta, con nuovo tremore e trepidazione e con intera partecipazione dell'essere. Un Leopardi affettivo e nostalgico. Tenero amico della immensa quiete e dei silenziosi raccoglimenti, sente acute le vibrazioni che dà all'anima il riapparire alla mente delle cose passate e lontane, dei « perduti desiri » e della « perduta speme », e ama riandare le prime impressioni giovanili (quelle che egli chiamava « le avventure storiche » del suo animo); un infelice e grande innamorato della bellezza e dell'eroismo, rievocatore commosso, fra lo sbigottimento e la meraviglia, della fanciullezza del mondo a conforto del già vecchio presente e delle antiche e gloriose memorie a rimedio della ignavia e della inettitudine dei suoi tempi. Se sembra negare e annullare nella sua meditazione lo spirito, lo riscatta nella sua poesia, e (sublime contraddizione) proclama vana la vita, mentre la esalta nel suo anelito all'amore e alla virtù.

***

Questo è il Leopardi che portiamo tutti nel cuore; poeta che trae dalla sventura e dal dolore una nota di conforto e compie il sovrumano prodigio — che è il grande dono della poesia — di mitigare e temperare l'amaro della vita con la dolcezza e la chiarità di immagini e di parole musicalissime e sospirose.

Già il processo formativo di questa sua poesia si risolve in una graduale conquista di serenità e di pace. Ricordiamo che l'esistenza del Leopardi era un'assidua e alterna vicenda di agitazione e di prostrazione, una lotta contrastata e continua fra la meditazione e l'ispirazione, una crisi intima di dubbio e di negazione con intermittenze ora luminose, ora sfolgoranti ed ora deprimenti ed estenuanti; e tanto più doveva essere acuto il suo tormento, quanto più lacerante e vivo era questo succedersi di stati d'animo. Ma questi momenti di affanno erano anche l'annuncio della poesia, perchè i tumultuosi travolgimenti dello spirito e gli abbattimenti e gli sconforti e le ansie divenivano incentivo e materia d'ispirazione. Bastava che l'angoscia e lo strazio si placassero

e le sopite energie si destassero, perchè il poeta purificato e rasserenato, ma solcato ancor l'animo del suo recente affanno, sentisse talora scemare e talora dissolversi in una effusione di dolcezza il suo tormento e si trovasse alfine libero per i suoi voli aerei e musicali. Questa elevazione dell'anima, questi beati ritorni della pace nel cuore erano la sua salvezza, la sua « arcana felicità ».

Così, cinta di malinconia, sullo sfondo di un placato dolore, nasceva la poesia nuova degli *Idilli,* che a nessun'altra somiglia e non riecheggia voci di poeti lontani o vicini, ma è unicamente ed esclusivamente leopardiana, e sorge, così viva e palpitante, sopra gravi pensieri di desolazione e di morte. E' come un tessuto impalpabile di motivi orchestrali, con sempre nuovi richiami alla bellezza del creato, in una sinfonia governata da una lunga e uguale frase melodica sul dolore eterno del mondo. Musica fatta di « angoscie » e « di desio e di contenti » che serra il cuore e tinge spesso di pallore il viso.

Così è che il senso della rovina e della distruzione delle cose e della infelicità dell'uomo, sta sempre, nella poesia leopardiana, dietro le più vaghe immagini, come un'ombra

malinconica e triste. Ecco: quel fiore di giovinezza che è Silvia, quella soave fanciulla dagli occhi ridenti e fuggitivi, è una luminosa visione che si dissolve in quest'ombra, sul limite freddo della morte. Anche Nerina, eterna dolcezza e sospiro, esce da questa gelida ombra alla vita degli acerbi ricordi, con il lume della gioventù negli occhi e con lo splendore della gioia sulla fronte. Ecco: alla vivace evocazione della primavera, che esulta per l'aria e sui campi, fa tetro riscontro, nel *Passero solitario,* il pensiero oscuro della vecchiezza. E nella *Quiete dopo la tempesta,* le lucide e fresche impressioni della ringiovanita campagna, sentite come una gioia, sono a loro volta analizzate come un « uscir di pena ». E nel *Sabato del villaggio* l'allegrezza è ad un tratto fugata dal pensiero dell'oscuro domani (« Diman tristezza e noia — Recheran l'ore »). Anche Amore è fratello alla Morte; e la felicità largita da questo immortale sentimento fa meglio comprendere la « gentilezza del morire »:

Quando novellamente
Nasce nel cor profondo
Un amoroso affetto,
Languido e stanco insiem con esso in petto
Un desiderio di morir si sente:

Come non so; ma tale
D'amor vero e possente è il primo effetto.

Persino la bellezza suscita sgomento e paura. E nessuno dimentica il brivido di quella mano di una giovane e bella ignota:

.....quell'amorosa mano
Che spesso, ove fu porta,
Sentì gelida far la man che strinse.....

***

Sopra tutto entro l'orditura musicale degli *Idillii* — voce genuina dell'ispirazione leopardiana — risuonano in varia forma e in vario modo, ma con timbro candido e puro, questi due motivi della vita e della morte, sia che si susseguano, sia che si alternino, o che si includano l'uno nell'altro. Tale è l'idillio del Leopardi: un canto d'amore sopra uno sfondo di meditazioni sulla fine delle cose e sulla miseria dell'uomo. E tutti nascono, questi idillii, da una intrinseca unità di pensiero, da cui anche hanno vita le canzoni sconsolate e solenni; e chi vede una specie di moralizzazione nel commento che il Leopardi pone a suggello degli idilli migliori e che sempre intona a pensieri

di dolore e di morte, non intende l'ispirazione del poeta e il timbro del suo linguaggio, nè la sua storia spirituale e non attinge il segreto della sua poesia. Quel commento non è un motivo rettorico, esornativo e decorativo, ma è anch'esso respiro della sua anima, elemento essenziale della sua ispirazione.

La quale ispirazione è, prima di tutto, idillica, eminentemente idillica, sopra uno sfondo di amarezza e di sconforto. Idillio che è quasi un'elegia. Quando ascoltava i più schietti richiami della sua vera natura di poeta, quando scopriva insomma sè a se stesso, il Leopardi rivelava il suo temperamento idillico senza languori, contemplativo e musicale. E allora fiori di sentimento s'aprivano a sommo della sua anima concentrata nel dolore e persino le più piccole e umili immagini care al suo cuore, colte in una verginale purità, acquistavano l'incanto e la trasparenza delle cose di natura in certe lucide ore, quando il cielo e la terra brillano di una eterea grazia pudica e tutto sembra un amorevole invito e ogni pensiero si fa chiaro e leggero e l'anima s'apre alle cose, pura e senza sospetto.

Questi motivi poetici nascevano su impressioni ricevute in particolari disposizioni d'animo;

e noi sappiamo, dallo *Zibaldone,* quanto queste impressioni potessero essere intense e vive. Annota egli la commozione provata, un dì di primavera, ascoltando il tocco delle campane nel cortile di S. Agostino; e scrive un'altra volta: « sento dal mio letto sonare l'orologio della « torre. Rimembranza di quelle notti estive nelle « quali essendo fanciullo e lasciato in letto in « camera oscura, chiuse le persiane, sentiva bat« tere un tale orologio ». E', in queste parole, l'annuncio di alcuni versi delle *Ricordanze:*

> Viene il vento recando il suon dell'ora
> Dalla torre del borgo. Era conforto
> Questo suon, mi rimembra, alle mie notti,
> Quando fanciullo, nella buia stanza,
> Per assidui terrori io vigilava
> Sospirando il mattin....

Scrive ancora: « dolor mio nel sentire a « tarda notte, seguente al giorno di qualche « festa, il canto notturno dei villani passeg« geri ». Parole che risuonano, divenute poesia, nella *Sera del dì di festa:*

> Odo non lungi il solitario canto
> Dell'artigian, che riede a tarda notte,
> Dopo i sollazzi, al suo povero ostello.

C'è lo spunto ideale dell'*Infinito* in un altro brano dello *Zibaldone* sulla « veduta stretta e confinata » che desidera l'anima, la quale « s'immagina quello che non vede »; e va « errando in uno spazio immaginoso ».

Si pensi ora a queste e altre tali piccole o vaste immagini e scene dei campi trasfigurate dalla fantasia in un dolce rapimento di sogno: visioni d'insolita commozione e bellezza, universali e infinite, appunto perchè concrete e determinate, e tanto più grandi, quanto più umili, per un prodigio della poesia che infonde anche alle piccole e lievi cose un senso tutto misterioso di grandezza. Nulla di più vasto e immenso di quel breve rintocco d'orologio della torre del borgo e di quel tralucere dal balcone di una lampada notturna e di quel canto d'artigiano fattosi sull'uscio, dopo la tempesta, « a mirar l'umido cielo ». E quell'errare di una lucciola presso le siepi, e quel canto della rana « rimota alla campagna », e il fischio dello zappatore, il grido dell'ortolano, il rumor della sega del legnaiuolo! C'è tanta nostalgia e desiderio di confortevole pianto in questo vago immaginare, c'è tanta nuova poesia in queste piccole cose! Bastava lo stormire d'una fronda, un sussurro, la vista di un fiore, per destargli

la poesia nel cuore. E la sovrana solitudine dei campi e la quiete soleggiata e arşa del meriggio!

> Ed erba o foglia non si crolla al vento,
> E non onda incresparsi, e non cicala
> Strider, nè batter penna augello in ramo,
> Nè farfalla ronzar, nè voce o moto
> Da presso nè da lungi odi nè vedi.

E il riprendere del lavoro usato sulla terra ancor bagnata dalla recente pioggia, quando l'aria rinfrescata e umida moltiplica il sonoro risveglio alla vita dei campi!

> .....Odi lontano
> Tintinnio di sonagli; il carro stride
> Del passeggier che il suo cammin ripiglia.

E l'incanto, a tarda ora, delle campagne e delle acque inargentate, e la estatica luminosa tranquillità della notte quando sui tetti e in mezzo agli orti posa, rivelando da lungi « serena ogni montagna », la luna, « al cui tranquillo raggio — danzan le lepri nelle selve », la benigna « regina delle notti » e dell'amore del poeta, l'« intatta », la « candida », la « vergine », la « silenziosa », la « tacita » luna, la « diletta », la « graziosa », la « cara », la « luna

mia bella ». Quale innamorato potrebbe trovar parole più dolci ed espressive di quelle che il Leopardi usa per la sua amica, la solinga « eterna peregrina del cielo »? A lei si volge, quasi confessandosi a se stesso:

> .....Sovra questo colle
> Io venia pien d'angoscia a rimirarti;

in lei si confida:

> .....tu forse intendi
> Questo viver terreno,
> Il patir nostro, il sospirar che sia.

e si spaura del suo tramonto nel mare, che gli pare immagine del dileguare della giovinezza:

> Nell'infinito seno
> Scende la luna e si scolora il mondo.

Pace nell'anima e nelle cose; estatico e luminoso silenzio; immensità e infinità solenne; rivelazione della spiritualità dell'universo!

***

Ma questo poeta, innamorato della giovinezza, questo solitario e attento ascoltatore delle più esili voci della natura per gli spazi infiniti,

questa delicatissima anima, tutta teneri affetti e sentimenti, era anche filologo e filosofo dall'intelletto sottile e ragionatore; e, mentre l'anima tesseva i fili d'oro delle sue illusioni, egli andava angosciosamente cercando la ragione ultima delle cose e affrontava i problemi dispetati dell'essere e del morire.

Conosciamo la soluzione che la sua mente dava a questi eterni problemi, la risposta implacabile alla continua domanda: « ove tende — questo vagar mio breve? ». Ed era, questa solinga e dura meditazione, una così gran parte della sua vita, che non potevano i suoi sconsolati pensieri non essergli cari per ciò che rappresentavano del suo spirito e per il dolore che gli erano costati. Erano una faticata e illusoria vittoria dell'intelletto, ma anche il suo martirio e la non confessata sua sconfitta morale; ed era naturale che la più ingenua ispirazione del cuore li staccasse e allontanasse da sè. Ma ritornavano sempre, essi, a popolare e a dominare la mente: oscuri, minacciosi, insopprimibili.

Questa penosa meditazione aveva sempre una risonanza sentimentale nella sua poesia; ma negli *Idillii* la disperazione si faceva sfondo alle immagini, e il richiamo al dolore, alla morte,

alla vanità del mondo, al fuggire della giovinezza e delle illusioni si addolciva in un melanconico intenerimento:

> Ma la vita mortal, poi che la bella
> Giovinezza sparì, non si colora
> D'altra luce giammai, nè d'altra aurora.

Ma ecco che in qualche ode e sopratutto nelle grandi canzoni, che sono i suoi componimenti più solenni, se non i più schiettamente poetici, troviamo così l'eco passionale della riflessione e del dubbio, come la stessa riflessione e lo stesso dubbio. L'ispirazione allora non è più essenzialmente idillica e l'effetto ne è infinitamente diverso.

Sono questi, ripeto, i componimenti più maestosi e solenni, ma non i più consoni allo schietto genio poetico leopardiano; e non c'è da meravigliarsi che il poeta scrivendo alla sorella Paolina — unico conforto nella vita deserta di affetti, questa dolce sorella, anch'essa negata all'amore — si lasciasse una volta sfuggire un accenno nostalgico ai suoi canti idillici. Egli doveva avere per questi una più segreta simpatia che per le sue elaborate ed austere composizioni piene di dottrina e di afflato morale. « Dopo due anni (scriveva) ho fatto dei

versi quest'aprile.... con quel mio cuore d'una volta ». Aprile del 1828 a Pisa: data dell'ode *A Silvia* e del *Risorgimento,* data che segna appunto un ritorno agli amabili inganni, ai teneri moti del cuore e alle immagini musicali dei campi, cioè alla poesia idillica.

Si vuole che allora volgesse poco meno di un decennio, da quando, col *Bruto minore,* s'era iniziato il così detto « passaggio » dall'una all'altra maniera di poetare; e c'è chi ritiene che questo « passaggio » fosse avvenuto gradualmente, secondando un « lento modificarsi di sentimenti e di pensieri » del poeta. Ma, in verità, non si tratta qui di svolgimento; si tratta invece di una vicenda di stati d'animo diversi e intermittenti, perchè dall'*Infinito,* che è tra i suoi primi canti, sino al *Tramonto della luna,* che è l'ultimo, i componimenti idillici si alternano con quelli d'argomento eroico e morale e con quelli sulla vanità della vita e sul contrasto fra la realtà e il sogno, o sulla rovina della giovinezza del mondo o sulla morte delle favole antiche.

Ne nascono composizioni più vaste, austere, quali il *Canto notturno,* l'*Inno ai Patriarchi, Per le nozze della sorella Paolina, Amore e Morte* ecc., composizioni complesse e solenni,

per alcune delle quali il Leopardi si può, a buon diritto, annoverare, con l'Alfieri e il Foscolo, fra gli scrittori che in un duro periodo della storia richiamarono i cuori all'eroismo e all'antica virtù. Composizioni sinfoniche d'un poeta che nobilmente si sforza di spiritualizzare la materia delle sue riflessioni per farne un canto lirico. E vi riesce signorilmente, perchè di rado la materia opaca resiste e rifiuta di sciogliersi in lucidi fantasmi, appesantendo il verso e la strofa, come in qualche passo della lugubre canzone di Bruto. Questa poesia non è neppure la vera e propria rappresentazione del pensiero speculativo del Leopardi. Il quale vedeva dalla ragione distrutta la bella irrealtà e i vaghi errori della giovinezza irrevocata del mondo, mentre la sua anima si pasceva di questa irrealtà e di questi errori; e affermava l'infinita vanità del tutto, mentre il cuore valorizzava la vita. Quando egli dettava le canzoni, il dramma del suo pensiero era in pieno svolgimento; ma questo svolgimento sfuggiva alla sua poesia, che rivela — ripeto — un susseguirsi di esaltamenti e di sfiduciati ripiegamenti, e in luogo di uno sviluppo logico, ha una coerenza estetica ammirevole per ogni componimento. Così il *Bruto minore* e l'*Ultimo canto di Saffo* — il più tra-

gico di tutti — sono stati scritti poco dopo il soave idillio *Alla luna,* che è tutto un brillare di tremule lagrime confortatrici, e prima del *Risorgimento,* che è un improvviso ridestarsi del cuore alla vita.

Persino nel *Canto di Saffo,* in questa tristissima fra le tristi poesie, i motivi pessimistici appaiono temperati e trasfigurati dal tono dell'espressione. Pensate: Bruto sfida la vita e, da forte, vuole la morte ; Saffo, vinta e smarrita, si lascia prendere dalla morte e non oppone resistenza all'estremo sacrificio di sè. Nulla è più angoscioso. Ma la poesia leopardiana, quando canta la morte, la vanità e il nulla, sembra riferirsi a un mondo remoto e diverso dal nostro, un mondo di sogno, in cui tutto è contemplazione e in cui l'anima obliosa rivive le sue pene senza più dolore, consolata anzi da qualche illusione, come nel *Canto notturno:*

> Forse, s'avess'io l'ali
> Da volar su le nubi,
> E noverar le stelle ad una ad una,
> O come il tuono errar di giogo in giogo,
> Più felice sarei, dolce mia greggia,
> Più felice sarei, candida luna.

Si sente circolare la soave poesia degli *Idillii* in ogni canto del Leopardi.

E' anch'essa, questa pensosa poesia, in diversa maniera, confortatrice, liberatrice e incitatrice, come sempre è l'arte quando è arte invera, grande e imperitura. E' una poesia, insomma, che redime anch'essa il mondo dalla schiavitù della natura. E forza la natura stessa, l'iniqua e perversa natura, a porgerci il soccorso delle sue illusioni, la lusinga dei suoi lieti inganni:

> .....A noi di lieti
> Inganni e di felici ombre soccorse
> Natura stessa.....

***

L'ultimo inganno teso dalla poesia alla sconsolata filosofia del Leopardi fu proprio quella immortale *Ginestra,* che dovrebbe essere (e non è) il canto della distruzione e della rovina delle cose e della vanità degli sforzi umani. Anche qui l'idillio trionfa. Sì, un attimo distrugge il lavoro dei secoli; ma è pur bella e commovente quell'umile odorata ginestra sui fianchi dello « sterminator Vesevo », quanto più fragile, tanto più resistente alle forze avverse della na-

tura. Ed è pur bello pensare col poeta che rimedio ad alleviare l'infelicità della vita è la solidarietà degli uomini e che c'è una cosa al mondo per cui l'umanità si riscatta dalle barbarie e cresce in civiltà: il pensiero. Il pensiero, che intende la grandezza del male e la tragicità della natura, e non soccombe invano:

> .....sol per cui risorgemmo
> Dalla barbarie in parte, e per cui solo
> Si cresce in civiltà, che sola in meglio
> Guida i pubblici fati.

Qui sovviene alla memoria ciò che il Leopardi stesso diceva in uno dei suoi *Pensieri*: che le opere, le quali trattano la nullità e l'infelicità della vita, quand'anche esprimano le più terribili disperazioni, sono di consolazione a un animo grande, perchè chi sente la vanità delle illusioni ha pur sempre un gran fondo di illusioni nel cuore e perchè lo spettacolo della nullità è cosa che ingrandisce l'anima e le conferisce una maggior coscienza della propria miseria. Ma questa coscienza non deprime, bensì eleva, consola. In tutti questi solenni componimenti d'ispirazione solo apparentemente irreligiosa e di meditazione eroica, il sentimento della morte è divenuto quasi una fede; il do-

lore vi è concepito come stimolo all'azione, e la poesia che ne deriva ha la singolare potenza di metterci a contatto con i grandi problemi dell'esistenza e di svelarci un universo senza Dio, ma pieno del sospiro dell'uomo verso l'infinito e l'eterno. Religiosità, dunque, profonda; anelito immenso, espresso con parole che potremo dire eterne in quanto, una volta pronunciate, sembrano dilatarsi nel tempo ed accogliere altre ansie, altri affetti, altri sensi, altri tumulti, in cui rivive la vita interiore del poeta insieme con quella nuova e diversa dei posteri. Parole poetiche eccelse, partorite da un dolore che rivela l'uomo a se medesimo e lo fa, ad un tempo, martire ed eroe della vita. Quanto più intensa è l'interiorità e infinità della poesia, tanto maggiore è questa sua risonanza nel mondo, questa sua attualità attraverso i tempi e gli spazi.

Ora, queste grandi canzoni concettuali sono appunto universali perchè svelano la vera vita intima individuale del Leopardi e i suoi segreti moti passionali e riecheggiano, così solenni e gravi, l'indefinita e cara voce idillica del suo cuore. Le ascoltiamo attoniti e a volte scoloriti in viso, come percossi da una musica arcana. Dentro queste canzoni riecheggia profonda la

melodia degli *Idilli:* un commento musicale a tragiche paurose riflessioni sulla caducità e fragilità della vita. I più gravi pensieri ví appaiono disciolti in translucida sostanza spirituale; e dove la meditazione è rimasta un gravame entro la diffusa trasparenza del verso, interviene sempre l'ineffabile armonia leopardiana ad accompagnare e a schiarire sentimentalmente ogni passo, ogni parola, mantenendo una commossa unità di tono a tutto il componimento, un'interiore risonanza che si comunica anche alle strofe più dense e serrate.

***

La sua anima era anima musicale. Bastava un suono, un canto, a muovergli di tenerezza il cuore. La bellezza aveva in lui effetti simili e quelli prodotti da « musicali accordi »:

> Raggio divino al mio pensiero apparve,
> Donna, la tua beltà. Simile effetto
> Fan la bellezza e i musicali accordi
> Ch'alto mistero d'ignorati Elisi
> Paion sovente rivelar . . . . .

La visione della donna amata sorgeva nell'anima sgomenta, « da soave armonia quasi ridesta ».

E tutta musica era la sua lingua poetica, nei momenti più felici, flautata e armonizzata con un magistero sottile di variazioni vocaliche e con un giuoco originalissimo di accenti, di pause, di rime, che i metri e le strofe usate non bastavano più a sostenere. E fu mestieri crearne altri nuovi, capaci di accogliere tanta ricchezza di occulte melodie. E il vocabolario, invece, si fece sobrio, trasparente: una dovizia di suoni servita da un parsimonioso ma eletto lessico, nuovo, personalissimo nella sua vigorosa e gentile esiguità e levità.

In questa musicalità è da ricercarsi in parte il segreto di quel rasserenamento di pensieri e d'affetti che opera la dolente poesia del Leopardi. La musica è forma che scioglie così la letizia come il dolore in un'estasi incantata. Ne segue che nella musicalità di questa poesia si addolcisce l'amarezza del contenuto, perchè l'armonia del linguaggio, piena com'è del respiro di una grande anima, sembra assorbire i sentimenti rivelati dalla lingua, toglie presa al dolore e lo domina e di conquistatore lo riduce ad essere conquista dello spirito.

Dolce e vaga questa leopardiana musicalità di linguaggio contenuta in un tono non mai enfatico, ma sempre casto e pudico, che in-

fonde una intimità nuova alla lingua e nuovi significati alle parole e persino un nuovo sapore a vecchie e arcadiche locuzioni, spirando nella comune materia linguistica una vita ora di sogno, ora mossa da palpiti di gentilezza e d'amore, ora piena di mistero e di paura, come sull'orlo di abissi tenebrosi. L'arte del Leopardi, insomma, parla un linguaggio che non è la lingua usata, quella del nostro quotidiano consorzio con gli uomini, ma appartiene a una vita diversa più alta e pura, la quale, una volta conosciuta, illumina e profuma quest'altra vita terrena e la rende più ricca e vibrante e migliore.

Non c'è che la musica che possa immergere il cuore in un'estasi di luce pari a quella di certi versi sospesi come nell'incantesimo radioso di un sogno:

> Mirava il ciel sereno
> Le vie dorate e gli orti
> E quinci il mar da lungi e quindi il monte

o che possa darci il colore e la freschezza di certe scene campestri senza uso di vocaboli variopinti, ma con la sola armonia della parola:

> E chiaro nella valle il fiume appare

o riesca, in un solo verso, a cogliere il senso della infinita quiete notturna:

> Tutto è pace e silenzio e tutto posa
> Il mondo.....

Nessuno potrà dire se queste siano scene della natura o non piuttosto stati di grazia dello spirito, se questa sia parola o musica delle cose, anima canora e verginale del mondo. La poesia del Leopardi, dagli idillii alle odi, agli inni, alle canzoni, è una vibrazione musicale, un'armonia d'accordi e di toni. Nella più profonda anima di questo poeta, innamorato della musica, c'era tutto un tesoro di soavi melodie da prodigare al mondo.

***

Nella evocazione del passaggio e nella rievocazione delle rimembranze più care, nella esaltazione dell'eroismo e della giovinezza del mondo e negli scorati pensieri di dolore e di morte, in tutta insomma la sua poesia, c'è il suono di questa interiore e chiara musica idillica tutta leopardiana, c'è lo stesso sospiro del cuore, la stessa trepidazione, lo stesso sgomento, la stessa gioia tormentosa. Entro quest'onda musicale tutto

sembra un affiorare di rimembranze, un destarsi e riapparire di cose a lungo vagheggiate. Quei colli odorati, quei paesaggi lunari, quelle ville, quelle siepi, quelle acque, quelle fronde, quei sussurri, quei canti hanno la stessa intimità delle speranze, degli affetti e dei moti dell'anima....

Poesia che si muove eterna intorno a noi e trema di quel brivido che accompagna sempre le allegrezze intime del cuore! Poesia che purifica e converte i tumulti dell'anima in uno stato di grazia e di pace.

Rimane una nostalgia, un desiderio, un rimpianto, come dopo una musica sacra alla bellezza e al dolore, all'amore e alla morte. E' una musica che rompe i silenzi degli spazi infiniti e dà agli uomini il senso del mistero insondabile dell'universo.

LA LINGUA DI GIOVANNI BERCHET

VII.

La lingua di Giovanni Berchet

La poesia del Berchet è stata definita dal De Sanctis come quella di un uomo amabile, malinconico, chiuso in sè come una vergine, o d'un poeta, insomma, quasi femmineo. « Una donna che parla in mezzo alla strada — egli ha scritto — ma concitata, piena d'animazione e cantando. Ecco l'immagine della poesia del Berchet ». Definizione soltanto in parte esatta e corretta dallo stesso De Sanctis durante l'esame di tutta l'opera berchettiana.

Ma v'à chi non si appaga di questo giudizio e si attiene ad un'altra interpretazione che sinora di tutte è forse la migliore e che può essere riassunta così : il fondo della poesia del Berchet è una tristezza elegiaca, senza speranza di conforto, mossa da un impeto drammatico che è come la reazione di un temperamento attivo contro la malinconia in-

vadente e sfibrante. Dall'urto di questi sentimenti nascerebbero l'interesse e i difetti di questa poesia. Questo contrasto va inteso come un dissidio permanente, che rompe l'armonia della composizione e genera il movimento drammatico delle scene. Ecco così alternarsi vivacità e dolcezza, concitazione e musicalità elegiaca, gagliardia e languidezza.

***

Non v'ha dubbio che questa è l'impressione generale che lasciano i canti del Berchet. Ma come spiegare questo dissidio di sentimenti teneri e di concitazione animosa, di movenze drammatiche e di languidezza idillica: questo dissidio, che costituisce la nota dominante nel poeta ed è il segno distintivo di tutti i suoi componimenti? Perchè i passi artisticamente perfetti, nei quali questo contrasto non si avverte più e il poeta appare soltanto poeta, sono pochi; e in questi passi il Berchet non è più.... il Berchet, non è più, insomma, quel poeta impetuoso che infervorava i patrioti e faceva ruggire il Carducci. Il Berchet, noi lo riconosciamo proprio in questo contrasto permanente; e per questo contrasto vivo e inquieto, per

questa sua vicenda di abbandono e di riscossa, per questa sua ansia e per questo suo suggestivo squilibrio, egli è stato amato dai contemporanei ed è ritornato, dopo il De Sanctis, in onore. Dove il Berchet è artista compiuto, troviamo una nobile forma di poesia, una musicalità dolce e penetrante, un poco melodrammatica come in *Clarina:*

Sotto i pioppi della Dora,
dove l'onda è più romita,
ogni dì, su l'ultim'ora,
s'ode un suono di dolor.....

e nel *Trovatore:*

Va per la selva bruna
solingo il trovator,
domato dal rigor
della fortuna.....

ovvero più mossa e forte, come in *Giulia:*

.....reclina gli attoniti rai
sul figlio e lo guarda d'un guardo che mai
con tanto d'amore su lui non ristè.

Passi come questi, e anche più belli, non mancano nell'opera poetica del Berchet, sebbene, ripeto, non siano numerosi. Certo, egli raggiunge

il vertice della sua arte quando forza e languore si fondono in modo che la dolcezza attenui quella forza e la forza invigorisca quella dolcezza e la salvi dal cadere in un sentimentalismo manierato. Certo, dove abbiamo questo soave contemperamento, l'effusione lirica acquista un leggiadro e commosso decoro e l'ispirazione patriottica è rivendicata alla migliore poesia del romanticismo. Ma proprio in questi dolcissimi squarci, entro cui l'anima del poeta si fissa in un estatico abbandono, non abbiamo più la pulsante spiritualità del Berchet: il suo impeto, il suo tormento, l'angoscia del patriota, la sofferenza dell'esule, il tumulto del suo cuore, l'esperienza della sua vita. Sentiamo che in nome della poesia perdiamo il patriota e l'esule, che sopra tutto amiamo. Perdiamo, insomma, per la parola poetica insostituibile, un' altra cosa insostituibile e cara, quella cosa divina, che appare una sola volta: l' anima di un uomo, e di un uomo come il Berchet, che ebbe l' Italia a sommo dei suoi pensieri e visse una vita faticata e misera nella speranza e nell'aspettazione di giorni meno aspri, giorni che invocò e non vide; e fu tra gli uomini più colti del suo tempo e tra i più sensitivi e amò non riamato una donna intelligente, ma irrequieta, e

si consumò nel suo travaglio e rodimento fra il corruccio e lo sdegno, fra l'ira e la disperazione, cantando, quasi, in mezzo agli avvenimenti con voce energica e sdegnosa e poco o nulla concedendo alla sua natura di idillico sognatore.

***

La sua lingua ineguale sorge dalla sua tormentosa esperienza. Per questa sua esperienza dolente, per la sua prorompente passione, per la castità dei suoi pensieri e la nobiltà dei suoi affetti e dei suoi odi, per tutte le sue sofferenze, gli perdoniamo certe sue movenze rettoriche, certo suo artificio, certe sue combinazioni stridenti di vocaboli, e i suoi arcaismi, e le sue locuzioni o convenzionali o dissuete, e anche i suoi costrutti forzati, i suoi rapidi e improvvisi trapassi, il suo verso spezzato, il suo strano miscuglio di espressioni auliche e volgari, la sua lingua, insomma, che esce direttamente dalla concitazione psicologica e soltanto di tratto in tratto subisce quella elaborazione fantastica che la trasfigura e la fa linguaggio poetico, quando il turbine si placa in armoniosa serenità e il fermento si muta in una pallida e rassegnata malinconia, che era la sua interiore

melodia, il sospiro profondo del suo cuore. Ma in questa lingua così disuguale e strana e così personale, gli affetti, i risentimenti, l'amore, l'odio, le memorie del passato e la dura realtà del presente si sublimano e si santificano nella passione della patria divenendo cose religiose e solenni, perchè tutta questa materia è agitata da un sentimento travolgente.

***

In ciò che è stato detto « difetto di ripulitura », « impazienza », « deficenza stilistica », sta in parte il Berchet. Toglietegli quei barbarismi e quegli arcaismi (« indulgevole », « fretevole », « misvenire », ecc. ecc.), quei convenzionalismi (« il calice del dolor », « i passi arditi », « il turbin della vita »), quelle locuzioni sconcertanti o strambe (« i climi vermigli », « il talamo inaccesso », « gli occhi alacri », ecc. ecç.) e non avrete più il vero Berchet, uomo e poeta. Invece, dentro la sua lingua affannosa e faticosa cercate il linguaggio del poeta, che affiora qua e là con la sua nota argentina e con un nitore di perla, ma non dimenticate questa sua lingua personalissima, se non volete che vi sfugga di mano la sua intera e vibrante personalità. Poichè

i versi più berchettiani non sono i più belli del Berchet, ma sono i più animosi:

> Su, nell'irto increscioso alemanno,
> su, Lombardi, puntate la spada.....

e sono quelli che il popolo fece propri e andò ripetendo con palpiti di commozione e trasmise ai figli come una bandiera (« Il « verde » la speme tant'anni pasciuta.... ») e quelli, infine, che hanno la solennità di un giuramento:

> Tutti unisca una bandiera,
> fu la voce delle squadre.....

Versi, che si accostano nel tono alla poesia popolare e ne hanno la sentimentalità, il calore e l'armonia.

Non meno che il poeta interessa l'uomo. Le lettere a Costanza Arconati, così piene di trepide confessioni e di accoramento, giovano a penetrare nella rassegnata solitudine dell' esule e ad attingere il suo cuore segreto. Pensiamolo entro il fermento romantico di quei tempi e in mezzo alle condizioni civili intellettuali e morali dell'Italia d'allora; riandiamo nella memoria la sua partecipazione alle discussioni letterarie e alle polemiche di quegli anni di ansia e di preparazione. Riconosceremo in lui

una figura seria e pensosa, dolente e a tratti violenta, condannata all'inazione e tormentata dall'attesa di giorni migliori nello sgomento di tempi difficili e penosi. Una figura nobile e austera. Una vita di sacrificio e di amore. Un esempio luminoso di rettitudine civile e di passione patriottica nella storia del nostro Risorgimento.

LA LINGUA DEL CARDUCCI

VIII.

La lingua del Carducci

Giosue Carducci fu un uomo combattuto da una grande e varia molteplicità di interessi fra morali, sociali e politici, oltre che critici e artistici. Fu uno scrittore che dalla letteratura del Risorgimento si elevò, fra molte e turbinose esperienze di passione e di studio, alla trionfale conquista di un classicismo sano e vigoroso; fu un poeta che riuscì ad armonizzare le ultime tendenze romantiche con la più nobile e schietta tradizione latina e italiana. Di lui non si può dare un giudizio adeguato, se non si attinge (al di là di un esame frammentario e parziale) l'unità viva e pulsante della sua personalità, da cui acquistano luce tutti gli aspetti della sua esistenza morale e della sua attività letteraria.

Per comprenderlo, bisogna tuffarsi in pieno entro le sue opere, ascoltarvi il battito del suo

cuore, immergersi nella sua calda e vibrante sentimentalità. Inserirsi bisogna nello svolgimento della sua persona morale e poetica. Qui sta la ragione della sua intuizione della vita e del mondo, la sorgente della sua intima e più vera ispirazione, il segreto di quella forza sdegnosa, eppur serena, che lo accompagnò sempre nella sua ascensione verso forme ognora più elette di pensiero e di azione.

Le sue opere, se possono mostrare qua e là qualche oscillazione e incongruenza a chi le consideri dal di fuori, svelano poi una loro legge, una loro interiore unità, una essenziale coerenza e necessità di sviluppo a chi vi ricerchi, rispecchiate e trasfuse, le esperienze di dolore e di gioia dello scrittore, le « avventure storiche », insomma, « della sua anima ».

***

Già nei suoi primi saggi affiora quella che diverrà un'idea madre, una convinzione inderogabile della sua maturità: che cioè ogni affermazione di vera arte e poesia debba rientrare entro una concezione letteraria tradizionale e nazionale integrale, per cui egli vedeva presente lo spirito della nazione in ogni espressione del

pensiero. La tradizione consacra e sancisce l'uso dei vocaboli e delle forme; non ne custodisce inalterata la bellezza, che risiede esclusivamente nello spirito dello scrittore, ma ne garantisce la continuità e la dignità, quando sia tradizione (com'egli diceva) « perennemente innovante e trasformante » e viva allorchè è toccata dalla passione.

La lingua dei primi saggi, la poesia dei primi canti, che tradisce in molti passi l'imitazione, rispecchia quest'esigenza dello spirito carducciano portato a rifarsi risolutamente ai classici e alle migliori tradizioni letterarie latine e italiane. Le sue prime rime hanno chiare e manifeste le impronte degli scrittori antichi e moderni; anzi in alcuni passi ripetono parole e spunti oraziani e sembrano in altre parti un tessuto di fili d'oro trascelti sia dai rimatori dello « stil nuovo »:

> Questa è l'altera giovinetta bella
> Che tragge seco onesta leggiadria

sia del Petrarca:

> Nè v'invidio, beati, il Paradiso

o dall'Alfieri, dal Leopardi, o sopra tutto dal Foscolo:

Qui dove irato, agli anni tuoi novelli,
Sedesti a ragionar col tuo dolore.....

E' già una poesia, come appare da queste poche esemplificazioni, nutrita dei succhi della migliore classicità in opposizione al romanticismo che al Carducci pareva essere una insopportabile dominazione straniera nei regni della poesia.

Palpita già in queste rime e prose giovanili l'insofferenza di ciò che non è schiettamente italiano; ed è naturale che la lingua stessa vibrante di questa ispirazione patriottica sorga dalle radici della tradizione più genuina e pura. Ne sorge turgida e austera, atteggiata in forme raffinate e laboriose, che non escludono agilità di movenze e sincerità d'accenti e che rivelano lungo studio e fatica. Vi si sente il giovane e impetuoso scrittore che lotta con gli altri e con se stesso, fra le tendenze del romanticismo, in cui è tuttavia impigliato, e si dibatte scontroso e sdegnoso, rivolto lo sguardo ai classici, nella ricerca ansiosa di una forma propria, da cui attende la sua liberazione. Lo svolgimento spirituale di uno scrittore — le ansie, le sconfitte, le vittorie del suo pensiero, l'atteggiarsi nuovo e diverso del suo sentimento e della sua fan-

tasia — si traduce nella ricchezza, nella potenza, nella sostanza varia, molteplice, pregnante della sua lingua.

***

Questa imitazione linguistica tradisce, chi bene osservi, una pensosità severa, un operoso raccoglimento; non è uno sterile ed elegante esercizio grammaticale e rettorico. La parola dei classici è amata non perchè è vetusta, ma perchè è italiana, ed è preferita non per gusto di erudizione, ma in nome di una rinascita di valori linguistici nazionali. Nel Carducci, poco più che ventenne, era già una passione ciò che nei linguaioli del suo tempo era una moda.

Così, certe sue espressioni e certi suoi vocaboli parvero bizzarrie e stranezze al Fanfani, mentre egli potè dimostrare che erano tutti tradizionali, tutti usati dagli scrittori italiani: dal Frescobaldi, da Cino, da Dante, dal Petrarca, ecc. Le parole e le locuzioni dei classici si facevano in lui sostanza di vita, mentre erano per il Fanfani vezzo ed eleganza. Inobliabili per l'uno, dimenticabili per l'altro. Era intimità e sapienza nel Carducci ciò che per il Fanfani era esteriorità ed erudizione. Si potrà dire (ed

è stato detto) che la troppa imitazione e il troppo ormeggiamento di motivi petrarcheschi, foscoliani ecc., hanno nociuto all'originalità. Si potrà aggiungere che certi impulsi pratici e polemici, come quelli antiromantici e politici e morali, hanno portato lo scrittore a movenze oratorie che esulano dall'arte, ma bisognerà riconoscere, almeno per quanto riguarda il poeta, che la sua prima raccolta di versi, percorsa da vividi lampeggiamenti, non è soltanto una promessa e un presagio di una grande poesia, ma chiude, in germe, il futuro Carducci. Fra certe tendenze e difetti, che lasceranno poi un'orma nel poeta maturo, come l'abuso dell'erudizione, brillano, in questa silloge giovanile, alcune qualità che saranno il pregio della sua poesia migliore, come l'intuizione robusta e sana della vita, la forza di un raro e saldo temperamento morale, la grazia vigorosa dell'espressione.

***

Di tali cose le lettere italiane avevano grande bisogno, quando nel 1857 comparvero queste *Rime*. C'era bisogno che, rievocate con venerazione e trepidazione, fra un corteo d'imagini forti e leggiadre, ritornassero le ombre di

Dante, dell'Alfieri, del Foscolo (*Canzone a Dante, In Santa Croce,* ecc.) e che fosse ripresa e rinnovata la loro parola, che non andasse perduta in quel doloroso periodo seminato dalle morti del Berchet, del Pellico, del Carrer, del Gioberti, del Giusti. Anni di sgomento e di prostrazione, dopo Novara. L'idea della grandezza e del rinnovamento d'Italia — l'idea giobertiana del primato, che splendeva alla mente e al cuore del Carducci — pareva impallidire. Declinava il Guerrazzi, che aveva accomunato il fremito della rivoluzione con i ricordi dell'antica grandezza; era già vecchio il Niccolini, e l'Aleardi si sdilinquiva in troppi languori. Rimaneva il Prati, poeta nazionale, che s'era immedesimato in certi canti con l'anima della patria e s'era intriso della sua passione, ma s'era volto ormai a troppe fantasticherie romantiche, in cui si perdeva il meglio della sua poesia. Il Manzoni taceva....

C'era dispersione spirituale, disgregamento linguistico. C'era « da prendere — egli scriveva — l'itterizia del brutto ». L'imprecisione, la nebulosità, l'incertezza nell'espressione erano, per il Carducci, fiacchezza di pensiero e di fantasia. E si diede a fugarle con una lotta dura e disdegnosa, che riempì di esaltamenti,

di tormento e di gioia gran parte della sua vita. Con una volontà eroica, in quel periodo decisivo per la sua personalità, si propose il Carducci di foggiarsi un organismo linguistico retto da una sintassi classica, solida e vigorosa, che voleva dire rinnovamento e rinvigorimento di pensiero, perchè il travaglio della espressione era per lui bisogno di proprietà, era meditazione e anche elaborazione fantastica, non pedantesca indagine parolaia. La lingua non diviene arte se non grazie a un processo di elevazione per cui da strumento e patrimonio comune a tutti — mezzo di comunicazione della vita associata — dopo assurta a linguaggio personale, onde ogni individuo si afferma diverso dagli altri, si trasforma e si trasfigura in linguaggio poetico, acquistando un nuovo accento, un nuovo colore, un nuovo tono. Erano gli anni, in cui fra il purismo del Puoti, tutto trecentismo, e il purismo manzoniano, tutto fiorentinismo, pareva che certi filologi bamboleggiassero, come il Fanfani, prima che la nuova linguistica venisse a dimostrare che cosa fosse la lingua letteraria e come la parlata toscana e fiorentina potesse armonizzarsi con la tradizione e la civiltà di tutta Italia. Questo era l'ideale intuito e vagheggiato dal Carducci, il quale ba-

dava, senza idolatria, alla purità della lingua, ma sopra tutto alla proprietà, al decoro, all'adesione della parola al pensiero, cioè alla chiarezza e alla perspicuità, e non cercava la lingua modello, nè altre chimere inesistenti, ma voleva la bellezza, raggiunta la quale (aggiungiamo noi) è risoluta la questione della lingua e della sua unità e del suo valore.

Non propriamente una lingua modello; ma il Carducci riconosceva naturalmente il prestigio di un linguaggio letterario — quello degli scrittori classici italiani a cui bisognava adeguarsi — distinto in tre periodi storici: il trecento, il cinquecento, il periodo, infine, del Parini, dell'Alfieri e del Foscolo. Base fondamentale della tradizione linguistica italiana era per lui, come ha lasciato scritto, il linguaggio poetico classico nazionale del Cinquecento.

***

Ma questo amico del classicismo, questo adoratore delle forme tradizionali, amava anche la fresca e saporosa e odorosa parlata del popolo. Sapeva, che, grazie all'apporto popolare, la lingua non si cristallizza e il regionalismo si fa attività nazionale; scriveva che « nel fondo

dei dialetti, chi sappia cercarlo, trova l'accento e il colorito della gran lingua italiana popolare e classica »; diceva che se la lingua dev'essere lo stromento della intelligente conversazione di tutta la nazione, la sua officina non può essere unicamente relegata nel passato per quanto glorioso, ma deve aprirsi anche sul presente e non può essere confinata in una città, in una regione, ma in tutte le città, in tutte le regioni, le quali sono apportarici della loro anima alla più estesa e varia attività dello spirito della patria. Lingua italiana, dunque, vecchia e nuova, antica e moderna, genuinamente, profondamente italiana.

***

Tutti conoscono l'attività filologica ed erudita del Carducci; ma forse non tutti si rendono esattamente conto dell'intensa ansia studiosa che lo afferrò dopo la stampa della prima raccolta di *Rime* e lo tenne chino su libri e codici durante più di tre lustri a preparare edizioni, curate con esattezza e scrupolo esemplari, di scrittori scelti fra quelli a lui più cari: Cino da Pistoia, Lorenzo de' Medici, il Poliziano, il Tassoni, Salvator Rosa, l'Alfieri, il Monti, ecc.

Era sua ferma persuasione che « solo una coltura filologica superiore » possa « rendere il concetto e l'uso e il vero intendimento storico della nostra letteratura ». E la scelta degli autori era fatta con l'intento di giovare a chi « leggendo cura la lingua e lo stile ». E si piaceva di raccomandare la dizione ora graziosa e semplice, ora efficace e vigorosa, di alcuni rimatori trecenteschi ai poeti del suo tempo, « che ve-
« dessero di pigliare uso a dir le cose con
« semplicità e schiettezza, con viril leggiadria,
« con quella lucidità che è delle prime doti
« poetiche ». Lucidità espressiva è chiarità e luminosità di pensiero. Se si tocca la lingua, si incide l'idea.

* * *

Erano quelli i primi anni bolognesi vissuti in un voluto isolamento, in una solitudine agitata dal disgusto della politica interna ed estera del Paese. Questa politica, per le sue incertezze, per la sua fiacchezza e per il suo servilismo, lo umiliava e lo esasperava. Tutto gli pareva viltà e bassezza. Somma ingiuria gli era vedere l'Italia vigilata e sorvegliata dallo straniero; un'Italia senza Roma, un'Italia governata da mini-

stri indubbiamente onesti, ma fiancheggiati da affaristi, un' Italia immemore della grandezza romana.

Durante questi anni di rivolta e di accensione del suo spirito rivoluzionario, in questo contrastato periodo della sua vita, il raccoglimento studioso gli fu rifugio e salvezza. Mentre il suo pensiero si orientava verso ideali democratici e repubblicani e la sua ostilità verso il cattolicesimo, reo di occupare Roma, si acuiva sino all'accesso, egli temprò la punta della sua satira violenta verso uomini e istituzioni, affilò le armi delle invettive contro l'Italia ufficiale e lanciò sfide alla ignavia del popolo e alla viltà dei governi. Nei *Levia Gravia* e nei *Giambi ed Epodi* apparve un Carducci rissoso, convulso, pronto all'imprecazione e al dileggio, irato con gli altri e con se stesso, come colui che, convinto della bassezza del presente, non sa quale ideale sostituire alla realtà che lo esaspera e lo opprime. La lingua della sua giovinezza non gli bastò, e si volse a nuovi scrittori, anche stranieri: al Lenau, allo Heine, al Barbier, e sopratutto a Victor Hugo dalla lingua del quale attinse alcun che di magniloquente e quasi un nuovo impulso ad ingrandire ed estendere le sensazioni e le imagini. Era scoppiato, in lui,

un dissidio pauroso e violento fra l'ideale e il reale, fra il letterato e l'uomo d'azione; e la lingua accompagnava questo formidabile contrasto con risonanze vaste e profonde.

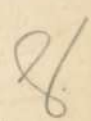
Questo dramma, vissuto da lui per venti e più anni con incongruenze, se si vuole, e con penosi squilibri, ma con dignità e fierezza, fu una vicenda di quasi spasmodica sofferenza e di ostinata indifferenza. Fu un dramma, che assunse a tratti proporzioni gigantesche, ma che ebbe sempre un carattere polemico, ristretto e pratico fra le lotte dei partiti che laceravano allora il Paese. Dramma troppo personale, epperò, nei rispetti dell'arte, labile e caduco, perchè confinato entro i limiti di interessi contingenti. Ma rimangono di questo tumultuoso periodo alcune bellissime poesie d'una grazia pura, come *Il canto dell'amore,* e alcuni canti patriottici, che accompagnarono le vicende della patria e i suoi lutti e le sue fortune sino alla presa di Roma, mentre sono caduti nell'oblio gli sfoghi polemici e altri componimenti (ispirati da motivi pratici) troppo eloquenti, o troppo convulsi nella loro violenza.

Tuttavia, l'esperienza dei *Giambi ed Epodi* fu di grande momento per gli sviluppi che ebbe, perchè questa immersione nelle passioni poli-

tiche, succeduta a un periodo di quasi assoluta solitudine, potenziò nel Carducci il senso di quel realismo naturalistico, a cui era portato da tendenze congeniali, e gli fornì nuove intuizioni e nuova lingua; onde, placati i contrasti e toccata la parte più profonda e migliore di se stesso, raggiunta una virile armonia interiore nella trionfale conquista di una sana e schietta coscienza nazionale, sorse sopra tutti i dissidi e le intime lotte e contraddizioni, il vate della terza Italia, il cantore di Roma e degli eroismi del Risorgimento, il grande prosatore dei *Discorsi* e il poeta glorioso delle *Rime Nuove* e delle *Odi Barbare*.

***

S' era venuta formando quella sua lingua prosastica e poetica, tutta muscoli e nervi, precisa, robusta, splendente, misurata sul vasto ritmo del suo cuore, e insieme antica e moderna. Le studiate cadenze, l'ampio respiro del periodo, la parola esatta ed italianissima, indice di decoro e dignità nazionale, avevano le loro radici estreme nella lingua dei secoli aurei; ma queste origini remote scomparivano nella elaborazione e nel profondo rinnovamento della

forma carducciana. Se alcuno volesse dimostrare il valore della tecnica in un grande scrittore, potrebbe scegliere, come esempio, la prosa del Carducci dalle *Risorse di San Miniato* al discorso sulla *Libertà perpetua di San Marino,* (agile e vivo il primo, sebbene studiatissimo; atteggiato a modi ciceroniani e liviani il secondo), senza dimenticare le grandi orazioni su Virgilio, Dante, Petrarca, Boccaccio ed altri modelli solenni e maestosi di una nuova prosa che rappresenta una delle maggiori conquiste della nostra letteratura. Prosa che sembrava fatta più per l'arte che per la critica, con quei riecheggiamenti classici continui e con quello sfolgorio improvviso d'immagini che la portavano spesso nelle regioni luminose della poesia. Si direbbe, anzi, che tutto sia immagine e che troppo parchi e vari siano i termini razionali della critica. Si rimane perplessi quando si sentono usate metafore poetiche per caratterizzare le opere dei nostri scrittori, quando, ad esempio, l'ottava del Boccaccio si trova definita « una fanciulla del contado toscano », o si legge che la terzina dei *Trionfi* del Petrarca è « quella di Dante » divenuta però « cedevole come giacinto e asfodelo ». C'è il poeta e c'è il critico in un insieme, che al discorso critico non giova.

Ma non da questo punto di vista va giudicata questa prosa così armonica nella sua varietà, così solenne anche quando si dà arie dimesse, così vibrante e commossa in quel libro delle *Confessioni e battaglie,* dove si svela il vero e genuino temperamento di un grande prosatore. Questa prosa amplifica la tradizione linguistica italiana, tiene il mezzo fra lo spirito di conservazione e di innovazione, e anche quando nelle celebri « prefazioni » e nelle più celebri « orazioni » assume atteggiamenti e toni classici sotto movenze eloquenti e studiatissime, appare sempre varia, potente e personale. Ripeto: personale, attraverso una ricchezza incomparabile di motivi derivati d'ogni parte e attinti persino ad autori che rappresentavano indirizzi avversati: quali certi puristi, « cani bastonati », com'egli scriveva, dinanzi all'invasione linguistica francese; o certi romantici che egli definiva « forme crepuscolari di salici piangenti ». Ma salvava i maggiori. « Teste grosse » erano, per lui, i giobertiani federalisti, non il Gioberti. Combatteva aspramente i manzoniani, non il Manzoni. Chi penserebbe, anzi, che in talune pagine del Carducci risuoni appunto il tono del Manzoni? Chi potrebbe immaginare nella prosa carducciana il timbro di qualche brano dei *Pro-*

messi Sposi? Eppure, rileggiamo queste linee, nell'*Eterno femminino,* consacrate alla descrizione della beltà della Regina d'Italia, Margherita:

« Ella sorgeva con una rara purezza di « linee e di pose nell'atteggiamento e con un'e- « leganza semplice e veramente superiore sì del- « l'adornamento gemmato sì del vestito.... lun- « gamente cadente. In tutti gli atti e nei cenni « e nel mover raro dei passi e nel piegar della « testa, nelle inflessioni della voce e nelle pa- « role, mostrava una bontà dignitosa; ma non « rideva nè sorrideva mai. Riguardava a lungo « con gli occhi modestamente quieti ma fissi; « e la bionda dolcezza del sangue sassone pa- « reva temperare un non so che, non dirò ri- « gido, e non vorrei dire imperioso ».

Non occorre, credo, continuare. Questo è schietto e puro Manzoni.

***

Nella magnifica prosa di *Confessioni e battaglie* e dei grandi discorsi e nella poesia delle *Rime Nuove* e delle *Odi Barbare* abbiamo già intero il Carducci; quel Carducci che, uscito dal turbinoso periodo della sua preparazione, è

divenuto scrittore nobilissimo e grande. Egli ha, ormai, il possesso pieno del suo mondo spirituale. Egli è dominatore di se stesso. Sente da gigante, quale è, la religione delle tradizioni patrie e ha lucida e piena la coscienza dei destini e della missione del Paese nel mondo, il Carducci instauratore dei più genuini valori nazionali, il vate che vigila, ammonisce, esorta, ammirato per l'altissima mente e per il sano connubio del sentimento e del pensiero. La nazione va maturando, in quel periodo, i suoi destini di grande potenza fra le incessanti lotte ed aberrazioni dei partiti. Il poeta rivive quell'ansia e quel tormento civile e non ne è sopraffatto. Anzi si purifica e si eleva sul vano tumulto demagogico e parlamentare così quando addita al paese « il solo, dopo Cavour, vero ministro italiano » in Francesco Crispi, come quando ripetutamente dichiara essere questione non di partito, ma nazionale e vitale, la propaganda « incessante, fedele e religiosa » per la rivendicazione dei confini naturali della patria e per una più grande e vasta Italia.

* * *

A questo Carducci ci si avvicina con trepidazione e sgomento, tanto la sua figura si innalza su quelle del suo tempo e le domina e le sovrasta. Se per Dante si può quasi benedire all'esilio, che gli foggiò una nuova coscienza e un nuovo linguaggio, cioè una nuova poesia, se per il Leopardi si indulge al pessimismo e al dolore, che gli hanno maturato nel cuore la dolce e malinconica poesia delle rimembranze, dell'amore e della morte, non v'ha dubbio che al Carducci sì perdona volentieri il periodo delle polemiche e delle lotte quasi faziose e delle invettive e delle non sempre eque rampogne, perchè questi travolgimenti dello spirito furono la passione, al cui fuoco egli si purificò e giunse ad assaporare la giustizia e la bontà della vita. Furono l'itinerario che lo condusse dinanzi al volto genuino e schietto della stirpe, dinanzi alla gloria di Roma, alla storia d'Italia e all'idea di Dio.

Il poeta, nutrito d'italianità, sentiva la storia, di cui aveva vivissimo e profondo il sentimento, come forza immanente nelle nazioni, tanto che di lui si potrebbe in certa maniera ripetere ciò

che egli diceva di Virgilio: che animò di poesia fantastica e appassionata la storia e l'antichità. La interpretò poeticamente come attuazione di una giustizia divina, di una volontà imprescrittibile e fatale, Nemesi implacabile, che instaura il diritto dove ha regnato il torto e s'abbatte ineluttabilmente sulla colpa per ristabilire nel mondo l'equilibrio morale. Questa concezione tragica (che permea la bellissima ode *Per la morte di Eugenio Napoleone,* nella quale Letizia assiste, Niobe dolorosa, alla espiazione, nei giovinetti innocenti napoleonidi, delle colpe dell'imperatore) atterisce, ma non demoralizza, perchè la storia rivendica la giustizia; è la più certa testimonianza della nobiltà umana, è ciò che sopravvive eterno nelle cose. Carducci ha sentito Dio nella storia. E nel discorso di S. Marino non ha esitato ad affermare il bisogno di un ritorno alle idealità onde si iniziò il Risorgimento italiano, un ritorno a Dio: « Ove « ferma e serena rifulge l'idea divina, ivi ed « allora le città surgono e fioriscono; ove e « quando ella vacilla e si oscura, ivi e allora « le città scadono e si guastano ».

***

La lingua e la poesia del Carducci hanno ora raggiunto la maggiore potenza e varietà sinfoniche. La sua voce ha ormai rintocchi in tutte le anime. L'Italia è ora cantata nella perpetuità del suo destino e della sua storia. L'idea di Roma, che s'affaccia già splendente nei primi canti, si amplifica, si estende e si fa, di nazionale, universale. La lingua diviene magnanima, jeratica, solenne. Emana da essa un senso come d'adorazione:

> Salve, dea Roma! Chinato ai ruderi
> Del Fòro, io seguo con dolci lagrime
> E adoro i tuoi sparsi vestigi,
> Patria, diva, santa genitrice.

L'Italia nuova, quella che egli voleva e definiva « Italia morale, Italia intellettiva, Italia « viva e vera, la bella, la splendida, la glo- « riosa Italia », è e deve essere la continuazione dell'augusta e grande Roma. Questa, nell'imaginazione del poeta, porge le braccia, come una dea, fra i ruderi sacri, alla nuova Italia apportatrice di giustizia e di pace.

Con altrettale potenza linguistica è cele-

brata anche la forza e la libertà del Comune medievale, sono esaltate anche le glorie del Risorgimento. Nelle odi del *Piemonte,* della *Bicocca di S. Giacomo,* del *Cadore,* di *Garibaldi* vive un'Italia palpitante ed eroica, e qui la lingua assurge alle altezze di un'epopea nazionale.

Accanto a questi accenti epici, sospirano, in altri componimenti, in queste *Rime Nuove* e in queste *Odi,* altri toni che non sapresti dire se siano più musicali o pittorici: toni di un'infinita soavità e suggestione, fra armonie e trasparenze di sogno. Lo stesso poeta, sin dal 1872, conscio di questa sua tendenza alla pura bellezza e alla pura forma, scriveva: « di quando « in quando bisogna concedermi questi ritorni « alla contemplazione serena e quasi idolatrica « delle pure forme ». Allora si apre il regno fatato delle forme fisse, immobili in un incanto estatico, entro un'atmosfera rarefatta e luminosa. Ecco le *Vendette della luna.* Si diffonde la fantastica luce di un plenilunio estivo che piove in cuore un pacato desìo di ignoti amori. (« Com'uom che va sotto la luna estiva — Fra verdi sussurranti alberi al piano »). In quell'argenteo lume l'anima è come sperduta e i sensi paiono languire in un dolce e malinconico an-

nebbiamento. Pari suggestione emana dagli ultimi versi della *Chiesa di Polenta* infinitamente sospirosi:

> Un oblìo lene della faticosa
> Vita, un pensoso sospirar quiete,
> Una soave volontà di pianto
> l'anima invade.

E quale incantesimo sorge da questi monti allagati dalla luce del tramonto?

> Nel roseo lume placidi sorgenti
> I monti si rincorrono fra loro,
> Sin che sfumano in dolci ondeggiamenti
> Entro vapori di viola e d'oro.

Talora le parole di questo forte e spesso accigliato poèta hanno, nuovo miracolo, la lucentezza di una goccia di rugiada, hanno una delicata e bianca trasparenza, o spirano freschezza di paesaggi verdi e fragranti, o diffondono gli amici silenzi delle notti lunari, o sono vagamente variopinte e splendenti e odorose. Par d'essere in regioni staccate dalla terra, in una lontananza remota. E mentre ci si oblìa nella armonia e nella luce di questo incantesimo poetico, si sente la nostalgia del Carducci eroico, passionale, impetuoso, tanto è vero che

l'arte pura non vive se non è integrata dai contenuti, da cui guizza con improvvise fulgurazioni.

Ma ecco che in un soave e dolce idealizzamento di passione e di pensieri affiora una nota realistica, che dà nuove tonalità accese e colorite a questa lingua poetica. E' un realismo carducciano virile e leggiadro, che smaterializza la natura e la svela nella sua essenza spirituale in una estatica luminosità. Di qui il linguaggio caldo dell'*Idilio maremmano* con la figura di Maria « alta e ridente », dal « fianco baldanzoso » e dal seno « restìo ai freni del vel »; di qui la visione, fermata una volta per sempre, di nonna Lucia « alta, solenne, vestita di nero », di qui le imagini pregne di un così grande verismo nell'ode *Alla stazione,* di qui la passione tragica di *Pianto antico* e i dolenti e gravi accenti per il fratello scomparso e la malinconia pudica per le nozze della figlia:

Tu, mia colomba, t'involi trepida:
Il nuovo nido voli a contessere
Oltre Apennino, nel nativo
Aëre dolce de' colli toschi.

Va con l'amore, va con la gioia,
Va con la fede candida.....

Di qui gli accenni domestici nel *Sogno d'estate:*

Andava il fanciulletto con piccolo passo di gloria
Superbo de l'amore materno....

Lauretta empieva intanto di gioia canora le stanze,
Bice china al telaio seguiva cheta l'opra dell'ago.

Di qui, anche, la indimenticabile rappresentazione delle occupazioni giornaliere che ricominciano in città all'apparire dell'aurora:

Languon fiochi i fanali: rincasa e nemmeno li guarda
Una pallida torma che si credè gioire.

Naturalismo, che è arte, in quanto la poesia, nata dentro la cosa, si eleva dal caduco all'eterno e la realta è colta nel suo mistero.

Eppure, le parole non sono nuove; non sono nuove le locuzioni attinte spesso ai classici latini e italiani; ma è nuovo il timbro, è nuovo il linguaggio del poeta. Il quale si compiaceva non meno di questi rinverdimenti e rinnovamenti linguistici che della originalità delle sue poesie. In una sua lezione pronunciata il 24 maggio 1897 e raccolta da un allievo, commentando questi versi del sonetto 140 del Petrarca:

> L'erbetta verde e i fior di color mille
> Sparsi sotto quell'elce antiqua e negra,

dopo aver citato, come fonte, l'*antiqua ilex* di Orazio e la *nigra ilex* di Ovidio, egli testualmente diceva: « ma questo è un bel ricordare. Rinnovare gli antichi così bene, è gloria per se stessa ». Parole che sono un programma.

***

Pochi libri di poesia sono altrettanto sani e virili quanto le *Rime Nuove* e le *Odi Barbare*. Nelle une e nelle altre, e sopra tutto in queste ultime, si avverte, qua e là, un finissimo e persin troppo sottile lavoro di cesello, un'industria tecnica acuta e squisita, la quale è stata scambiata per preziosità e virtuosità da parnassiano, perchè si è data importanza eccessiva a certe locuzioni avulse dal contesto, ad alcune parole disarticolate dalla frase, e non si è prestato abbastanza l'orecchio al tono e all'afflato lirico dell'intera poesia. E non si è pensato che l'arte ci deve pur trasportare in un mondo quasi di sogno, come se fossimo, talvolta, in un'isola d'incantesimi e di magìa. Nelle *Odi Barbare* sono più lievi e rade che nelle *Rime Nuove* le

risonanze di toni realistici. La « bionda Maria » è sostituita dalle Lalagi e dalle Lidie di latina memoria; ma non v'è mai nel Carducci artificiosità che non sia vinta da un'istintiva sanità, da una coerenza artistica ammirevole e rara. La parola eletta e lavorata, come da un orafo goccia d'argento, non è mai fine a se stessa. E l'estasi, in cui sono immerse alcune odi, che altro è se non la quiete della bellezza, e quei fantasmi, fatti di luce e d'armonia, impalpabili e concreti, che altro sono se non poesia?

***

Ma la novità più caratteristica e vera della lingua delle *Odi Barbare* non ista nello scintillio e nello splendore delle imagini, ma nella conquista di un accento, direi, augusto per cantare la maestà di Roma. Accento non mai udito dai classici latini in poi. C'è una severa dignità in questo nuovo linguaggio, in cui si traduce l'adorazione che egli ebbe per la città eterna, e in cui si afferma chiaramente la convinzione e la fede della sacra missione dell'idea romana. E questa dignità, questa solennità grave d'intonazione e di ritmo si estende a tutte le poesie in cui ricorrano memorie, visioni, imagini, ac-

cenni alla antica civiltà italica. Basti ricordare le rappresentazioni della lenta ed eguale vita pastorale degli Umbri e i loro lavori assidui campestri, che si svolgono con la maestà di un rito, nella grande ode *Alle fonti del Clitunno,* che è esempio, con le maggiori poesie sulla gloria di Roma, di lingua eroica e nuova nella letteratura italiana. Ma egli fu poeta civile ed eroico, anche quando si abbandonò alla contemplazione delle pure forme e scrisse i suoi versi più suggestivi e nostalgici, perchè non invano aveva rivissuto in sè la forza della stirpe:

> E la pietra pelasgica ed il tirreno speco
> Furo il mio solo altar.....

e non invano aveva sentito tremare in cuore e divenir poesia le « dive memorie »:

> Quando io salgo dei secoli sul monte
> Tristo in sembiante e solo,
> Levan le strofe intorno alla mia fronte
> Siccome falchi il volo.

Lingua, ripeto, eroica. Ma il poeta è un eroe fanciullo, a cui spesso è gioia unica e grande il sorriso puro della bellezza, e solo premio e conforto all'animosa fatica è il luc-

cichio dello strale d'oro lanciato contro il sole. Tale il Carducci.

***

La sua lingua, radicata nella tradizione e rinnovata da un senso acuto e profondo di modernità, s'impose nello scorcio dell'Ottocento ed esercitò un influsso potente che si può rilevare non solo nella poesia, ma persino nella prosa giornalistica di quei tempi. Il tono delle scritture in gran parte d'Italia si sollevò. Rifiorì un nuovo e temperato classicismo per opera sua. Perchè la lingua di un grande scrittore è pensiero operante nella vita di una nazione....

COMMIATO

Commiato

I criteri, su cui sono fondati questi studi potranno essere utilmente riassunti, per quanto ormai ben chiari, nelle loro linee fondamentali.

Nell' espressione verbale va ricercato il poeta, che vi è immerso con la sua viva personalità più e meglio di ogni altro scrittore, filosofo o scienziato. Ne viene che non è possibile intendere la critica della poesia o dell'arte se non come una sezione della Linguistica. Non è data critica di poesia che non dipenda da una seria discriminazione degli elementi e del valore dell'espressione verbale.

Ma altra è l'espressione dello storico, del filosofo, dello scienziato; altra è l'espressione del poeta. Il poeta si affonda nella sua espressione come se non vi fosse altra realtà, come se tutta la sua vita fosse concentrata nelle sue parole ; ma questa sua espressione, radicata

com'è nella cultura del tempo, ha una storia che le conferisce una funzione sociale e la stringe in rapporto con noi; onde anche l'espressione poetica appartiene non solo all'artista, ma anche a noi. Voglio dire che, dentro la sua espressione, il poeta, che è tutto immerso in essa, vive pure in rapporto con gli altri, perchè egli parla con sè e con gli altri ed usa (e non può non usare) vocaboli e locuzioni nuove e tuttavia tradizionali. Più l'espressione è sentita con intensità e vissuta con profondità e più si universalizza, perchè all'universale si giunge non d'al di fuori, ma d'al di dentro, interiorizzandoci, immergendoci in noi. Il che rende possibile la comprensione della poesia e la critica, alla quale spetta di addentrarsi nell'espressione, in cui è tutto intero il poeta, per ricercarvi ciò che ha di caratteristico, specifico, personale. L'espressione scientifica è oggettiva, extrapersonale; quella poetica è soggettiva, originale, diversa da poeta a poeta, insostituibile, perchè tutta bagnata della fresca e viva personalità del poeta. E s'intende bene che l'originalità del pensiero non si può distinguere, se non idealmente, dall'originalità tecnica, perchè a novità di imagini e d'idee corrispondono nuovi accordi melodici dell'espressione verbale e nuove consonanze e nuove armonie che si cercano e si trovano remote o vicine e che fanno della lingua il linguaggio individuale e personale del poeta. Il quale, affondandosi in se stesso, ri-

trova, alle sue stesse radici, sempre nuove, fresche e vergini polle di linguaggio, che alimentano e fecondano la lingua della tradizione. Infatti, non c'è nessuno che si sottragga, quando parla o scrive col maggiore impegno, ai profondi richiami di una particolare lingua, in cui hanno preso forma le sue prime impressioni con immediatezza e spontaneità, cioè della lingua regionale e del dialetto. Quando tocchiamo davvero il nucleo vivo e pulsante della nostra intima umanità, quando scendiamo in noi stessi e ci pare di attingere da occulte scaturigini una nostra verginità di pensiero, ecco che risorgono in noi alcuni modi e alcune movenze del nostro dialetto, che passa assorbito nella lingua della nostra cultura, imprimendole un segno impalpabile (ma per questo non meno concreto) e conferendole un nuovo colore e una nuova energia. Potremmo convalidare queste asserzioni con molte testimonianze. Basterà ricordare l'esempio del Manzoni, che lasciò nelle acque dell'Arno, risciacquandovi i panni, molte belle ed evidenti locuzioni lombarde e ne trasse i *Promessi sposi* ripuliti alla fiorentina, ma qua e là meno gustosi. E, per nostra fortuna, il romanzo, malgrado la risciacquatura, rimase sempre lombardo nella ispirazione e anche, tutto sommato, nell'espressione. Nella loro intimità, i dialetti non sono causa di frazionamento linguistico. Il dialetto va inteso come ispirazione non come mosaico idiomatico. E così inteso, è elemento

vitale della lingua letteraria della nazione [1]). Nella lingua sta tutto l'uomo, con il suo passato e con il suo presente, cioè con la sua vecchia e nuova esperienza. Prescindere dal dialetto non si può, senza recidere il tronco ideale della nostra esistenza spirituale, perchè il dialetto è un elemento costitutivo della nostra formazione morale, è una voce che non tace, neppure quando crediamo di averla dimenticata. Possiamo, sì, dimenticare le parole, ma resta sempre in noi, indistruttibile, il profondo e invisibile suggello che all'anima nostra è stato impresso dagli esseri amati, a cui dobbiamo la vita, e da tutte insieme le persone e le cose, in mezzo alle quali abbiamo sofferto o gioito e a cui va il sospiro del cuore con infinita nostalgia. Tutti gli elementi dell'espressione — tradizionali, letterari, dialettali — si fondono, nell'opera d'arte, in un organismo vivente, in cui il tutto vive delle parti e le parti vivono del tutto. La « lingua poetica » non sorge, senza che ogni poeta

---

[1]) Vedasi ciò che pensava il Carducci (p. 198). Il dialetto, così concepito, è, insomma, una preziosa attività spirituale che arricchisce la lingua nazionale, la quale se ne potenzia in vario modo. Quanto più la lingua nazionale o letteraria è sentita quale vita intima e profonda, cioè quale forza e orgoglio — non boria — della nazione, tanto più il patrimonio delle genuine ispirazioni native è messo in valore. Questa riserva ideale di energie operose fa che la lingua letteraria sia, non soltanto parlata, ma vissuta.

trovi in modo diverso dagli altri un particolare rapporto fra sentimento e tecnica, fra « linguaggio » e « lingua ». Anche in questo rapporto sta, in parte, l'originalità della poesia.

***

Ma ciò che differenzia dagli altri il poeta non è soltanto questa originalità espressiva. L'espressione verbale, per essere davvero poetica, non deve solo essere soggettiva e personale, ma deve trasfigurarsi per modo da raggiungere la bellezza dell'arte. L'espressione verbale del filosofo e dello scienziato tende a farsi tutta intellettuale, astratta, a perdere ogni traccia di sentimento e di passione e ad adeguarsi alla realtà oggettiva ; quella del poeta si trasfigura, per forza dell'attività fantastica, mantenendo la passione senza più il senso e purificando il sentimento, idealizzandolo. Il senso, il sentimento cosmico nella sua immediatezza, non sono arte. Lo stato d'animo del poeta non ha più traccia di materia. La fantasia costruisce dal senso un mondo concreto, in cui non è ombra più di senso. Vi è, ad esempio, la risonanza del dolore o della gioia, ovvero un dolore o una gioia trasfigurata; ma non sono più il dolore e la gioia che ci fanno piangere o gioire nella vita. Questo è l'incanto dell'arte. Trasfigurazione che è creazione di una nuova realtà. Nulla più degli *Idilli* del Leopardi può valere a darci l'intima impressione di questo

incanto, per cui dolore e gioia perdono i loro caratteri naturali e diventano, direi, malinconia, che non fa male, allegrezza che non esalta. Quando si svela il volto dell'arte, un'arcana felicità, fatta quasi di tristezza gioiosa o di gioia triste, ci invade l'anima. Questa nuova realtà dell'arte non rompe la sua relazione misteriosa con la vita concreta dello spirito. Anzi, la potenzia e la sublima, perchè lo stesso spirito, lo stesso uomo, che soffre e piange e si esalta nella lotta d'ogni giorno, è il medesimo che costruisce in espressioni verbali personali questa nuova realtà. La quale realtà si identifica con la stessa espressione.

APPENDICI

I.

INTERPRETAZIONE DELL'UMANESIMO DEL PETRARCA

Interpretazione dell'Umanesimo del Petrarca

E' naturale che l'umanesimo (com'è avvenuto di tanti altri indirizzi di pensiero che hanno caratterizzato un periodo storico) abbia assunto forme e aspetti diversi in ciascun umanista o, almeno, in ciascuno dei maggiori: Petrarca, Boccaccio, Salutati, Guarino, Valla, Poggio, ecc. Non si negano certe comunanze d'ideali e d'aspirazioni a questi nuovi studiosi e interpreti del pensiero latino e certe conformità d'interessi sopra tutto intellettuali, che permettono raggruppamenti e suddivisioni e giustificano, per qualche rispetto, molte e lunghe disquisizioni sull'origine e sul tramonto dell'umanesimo e su altri problemi per loro natura insolubili; ma si afferma che l'umanesimo di tipo filologico, a ragione d'esempio, di Guarino ha poco o nulla di comune con quello morale del Petrarca, e questo con quello critico del Valla e così via.

Sulle quali cose, mi pare, siamo tutti d'accordo. Eppure accade che spesso si dimentichi, per una specie di smania di generalizzare, questa affermata e indiscussa individualità e personalità degli umanisti maggiori (i minori non contano) e si riaprano interminabili discussioni che, essendo male impostate, non conducono a nulla, perchè, ad esempio, se per carattere precipuo dell'umanesimo si assumono le indagini erudite e filologiche, è chiaro che si troveranno umanisti prima del mille; e se si insiste invece sulla ricerca dei testi e sui viaggi degli umanisti da una città all'altra, dall'uno all'altro monastero, i termini cronologici dovranno essere spostati. E se si porta poi l'investigazione dall'esterno all'interno, cioè alla concezione della vita e del mondo, gli spostamenti saranno ancora maggiori. E avverrà di doverci tenere paghi alla conclusione che tanti umanesimi vi furono quanti furono i maggiori umanisti.

***

L'umanesimo del Petrarca nasce da un insopprimibile bisogno di introspezione, di ripiegamento dell'uomo su se stesso; ma il suo vero e principale carattere sta nel consapevole ritrovamento — durante un ansioso itinerario verso le radici dell'essere — di una quasi miracolosa consonanza e conformità dei più alti principi cristiani col pensiero più profondo dei

Latini, sopra tutto di Seneca e di Cicerone. Inoltre, il mònito di Sant'Agostino: « restituisci te a te stesso » apre, si può dire, e chiude il breviario spirituale del Petrarca. E' un mònito, insomma, non meno agostiniano che petrarchesco.

Il Petrarca scriveva che non possiamo conoscere noi stessi, con i nostri secreti pensieri, se non a patto di fuggire la moltitudine e riparare nell'intimità dell'anima nostra. Allora, in presenza nel nostro « io » più ascoso e geloso, diventano ombre vane le ambizioni e le glorie terrene. L'uomo, schiavo delle passioni, acquista allora una nuova libertà; e la solitudine diviene una fortezza, entro cui l'animo nostro si riposa, più vicino a Dio. Il Petrarca, perduta la fede nella scienza, sentiva nei silenzi di questa solitudine solenne, rigermogliare, più viva che mai, la fede religiosa e poteva vittoriosamente opporre allo scetticismo scientifico una nuova indagine sui fondamenti morali dell'uomo.

Durante il processo di questa introspezione, egli si era venuto convincendo che ciò che mancava alla filosofia dei Latini — a quella di Seneca e di Cicerone — erano la verità e la luce cristiana, e che solo con un intervento provvidenziale si poteva spiegare il sorgere di annunzi miracolosi e di presentimenti divini nei tempi pagani più vicini all'apparire di Cristo. Come la Scolastica aveva immesso Aristotile nel cristianesimo, così il Petrarca inserì nella dot-

trina cristiana la grande ricchezza del più alto pensiero morale dei classici latini.

Nel nuovo concetto dell'uomo si risolve, insomma, l'umanesimo del Petrarca. Il quale è dunque il primo degli umanisti, se nell'umanesimo vogliamo vedere, in particolare, il rinascere della filosofia morale latina illuminata e inturgidita dal cristianesimo. A questo atteggiamento etico si accompagna un'esigenza estetica, per la quale la classicità romana è intesa come bellezza, oltrechè forza. Tutto ciò che è augusto e bello è romano. Persino l'impero sarà un nome sterile e inerte sino a che sarà retto da tedeschi. Ma l'esigenza estetica non vince quella morale. Deve l'uomo, prima di tutto, indagare chi esso sia e cercare in se stesso il freno nella prosperità e il conforto nell'avversità e non farsi simile a quel filosofo che mentre misurava di notte il corso delle stelle cadde in una pozzanghera, onde sentì redarguirsi dalla sua domestica, che gli rinfacciava di arrischiarsi a scrutare gli arcani del cielo quando ignorava il fango della terra. La filosofia latina vicina all'età del regno di Cristo e preannunziatrice di questo regno, bandiva alcune verità che precorrevano il Cristianesimo. Non diceva anch'essa che il primo grado della stoltezza è credersi savio e che la maggiore dottrina sta nella scienza della propria ignoranza, nell'umiltà che è fondamento di tutte le virtù? Erano motivi che il Petrarca amava, come quello della morte

vicina, più d'ogni altra cosa, alla vita, anzi la vita vera, alla quale ci si innalza, vincendo la materia e affidandosi, senza dubbiezze e senza misticismo, a Dio.

Non tanto la cultura filologica, non tanto il trasporto per la bellezza classica, quanto questo sforzo d'interiorizzamento sulla scorta dei classici e dei testi della Chiesa, questa ricerca di pace per l'anima, intravveduta fra l'ansia e il tormento e pagata con lo spasimo di un'implacabile auto-inchiesta, questa conquista affannosa di altissimi criteri di vita furono la sostanza dell'umanesimo petrarchesco più profondo.

Il quale umanesimo non può essere considerato come una vera e propria filosofia che riposi sopra concetti sistematicamente elaborati o su ferme e solide basi razionali. E' sopra tutto un atteggiamento dello spirito, una tendenza, un bisogno insopprimibile d'introspezione e di analisi interiore. E' una reazione di una coscienza infastidita e stanca di una cultura tradizionale ormai esaurita. E' uno sforzo per un rinnovamento morale.

Ora, quest'umanesimo non è costruttivo. La ricerca assidua e ansiosa di una scienza dell'uomo non conduce il Petrarca a risultati concreti, ma si risolve in un implacabile esame psicologico, in una lunga e varia confessione di debolezze, in una rassegna dolorosa di errori e di speranze. Persuaso della inanità degli schemi e dei raziocini della scolastica medie-

vale, ricerca una nuova base alla vita, ma non riesce a trovarla e si rifugia nella fede o si abbandona al tedio e alla insoddisfazione. C'è l'aspirazione a una nuova scienza capace di dare un senso all'esistenza umana, ma questa scienza nuova non c'è nelle opere del Petrarca, le quali lasciano l'animo inquieto e segnato di un solco di malinconia. Le parole con le quali si apre il *De remediis* rendono assai bene questo senso di tristezza e di sconforto: « Quando medito sui casi e le fortune degli « uomini e sugli incerti e subitanei moti delle « cose, nessuna ne trovo più fragile, nessuna « più irrequieta che la vita umana ».

La tranquillità, la « quiete dell'animo libero e contento di sè » si potrà trovare in qualche altro grande umanista, per esempio dell'Alberti e in Leonardo, che, tanto diversi dal Petrarca, furono anch'essi di coloro che ebbero comune con lui l'ansia di sentirsi, di ritrovarsi, di possedersi. Ma l'Alberti e Leonardo trovarono la quiete e la serenità nel loro soverchiante atteggiamento estetico che li staccò quasi dalla vita e li immerse nell'atmosfera dell'arte e della bellezza, dove tutto è incanto e sogno senza fine. L'atteggiamento estetico era turbato o vinto nel Petrarca da quello psicologico. La sua natura di poeta era combattuta da così forti e vivi interessi morali, che la sua esistenza potrebbe definirsi un assiduo incalzarsi di dubbi e di problemi, tutta una conversione, tutta una

passione. E non potè raggiungere l'equilibrio, l'armonia interiore. Ansiosamente si cercò, si trovò e si perdette. Questa fu la sua sorte disperata.

***

Nel Petrarca non c'è che il presentimento e l'annuncio dei problemi centrali di tutto il pensiero della Rinascenza. Il suo bisogno d'analisi psicologica, il suo furore, direi, d'introspezione furono, come a dire, il felice inizio di una rinascita di alti valori, e la sua opposizione alla scolastica segnò il principio della filosofia moderna. La quale, come si sa, si svolse sulla linea segnata da lui, staccandosi dal sistema medievale scolastico e accentuandone via via il distacco. In Italia, la rivendicazione del valore del pensiero come libertà, forza dell'uomo e dei popoli — rivendicazione che condusse, attraverso a filosofi e scienziati (quali Telesio, Bruno, Campanella, Galilei, Vico, ecc.), al processo storico della nuova nazione e non fu senza influsso su filosofi stranieri — ebbe principio con la filosofia dell'umanesimo e della Rinascenza legata da un'arteria sottile, ma vigorosa, al Petrarca. Proprio a questa filosofia del Rinascimento si congiunge la nuova concezione della vita, perchè il fermento prodotto dal risorgere, in forme nuove, della morale pagana acuì la crisi del nuovo mondo morale. Voglio

dire che la via alla elaborazione del concetto dell'uomo fu dischiusa dal Petrarca, ma voglio aggiungere che anche questo concetto non giunse a maturazione che circa due secoli dopo. Questa nuova e grande conquista si svolse per gradi.

***

Vediamo rapidamente le fasi di questo svolgimento. In Italia trionfò un concetto eminentemente estetico dell'uomo, come di individuo che si considera dominatore assoluto di un mondo che gli appartiene e che si sforza di foggiare a suo capriccio. Tipico è il « Principe » del Machiavelli che, prescindendo dalle condizioni politiche dei tempi, si crea un suo ideale di conquistatore destinato a infrangersi contro la inderogabile e ferrea realtà delle cose. Ma tutto il primo cinquecento italiano fu dominato da questa tendenza estetica. Fu di pochi, allora, la sofferenza, la ribellione, il tormento, l'ansia della libertà religiosa e civile. Nell'insieme, il cinquecento fu il secolo dell'arte, della bellezza e dell'individualismo. Del Petrarca non fu sentita tanto la passione morale, quanto la passione per Laura la quale divenne la grande e bella favola amorosa e armoniosa di tutta la Rinascenza rivissuta in un fermento di platonismo evanescente e vago.

Per risvegliare il senso dei problemi morali, che il Petrarca aveva intravvisti, ci volle la

controriforma, che però, con il suo rigorismo li inaridì entro gli schemi aristotelici e scolastici, mentre fuori d'Italia la Riforma aveva scosso le coscienze e provocato negli spiriti il travolgente bisogno di un nuovo esame dei fondamenti morali della vita. E, fuori della Riforma, Erasmo e Budé insegnavano ad approfittare dell'antica morale pagana trasfusa nel Cristianesimo. Così, la tesi presentita dal Petrarca, era ripresa e trattata con metodo nuovo. In Francia i grandi traduttori volgarizzavano i greci e i latini, e, di mano in mano che si facevano comuni Plutarco e Cicerone, si diffondeva sempre più la persuasione che gli antichi avevano avuto una loro arte di vivere, un loro ideale di vita saggia e tranquilla che le passioni non potevano turbare. L'accordo fra morale pagana e cristiana, fra le scosse e i travolgimenti della Riforma e le lotte fra l'ottimismo platonico e lo scetticismo pirronista, era quasi compiuto quando sorgeva Montaigne.

Con lui, il problema della personalità umana si impostava su basi nuove. Se il Petrarca, arrivato al punto cruciale della sua introspezione, si afferrava alla fede e al misticismo o si abbandonava alla disperazione, Montaigne poteva ormai attenersi alla ragione come a una base sicura e incrollabile. Egli voleva costruirsi una vita ragionevole e moveva in fondo, senza saperlo, dagli stessi principi del *De remediis* del Petrarca.

La ragione diviene il filo d'Arianna nel labirinto della vita. Per giungere a possedere se stessi, per conoscere il nostro cuore e regolarne i moti, per sostituire l'ordine al disordine delle nostre impulsive ispirazioni, per attingere la sanità del giudizio che è la salute dell'anima, giova, ma non basta, l'aiuto degli antichi. Bisogna legare alla vita la meditazione, ascoltare la lezione dei fatti, assumere l'esperienza a base delle nostre illazioni. La ragione astratta non basta per arrivare a realizzare pienamente la propria natura. Questo approfondimento dell'ufficio della ragione si compie in Montaigne meglio che nel Tasso, i cui *Dialoghi* sono ancor pregni di astrattismo e non sono così collegati come gli *Essais,* all'esperienza, alla vita. Eppure i *Dialoghi* e gli *Essais* sono, si può dire, contemporanei; ma gli uni nascono in piena controriforma, gli altri sono scritti durante e dopo le lotte religiose sanguinose della Francia. Gli *Essais* sorgono, come un vessillo di pace, dall'umanesimo polemico della Francia; i *Dialoghi* riflettono ancora le discussioni filosofiche delle accademie e delle scuole, malgrado l'originale personalità del Tasso. In questi (nei *Dialoghi*) c'è l'intellettualistico piacere del sillogizzare; in quelli (negli *Essais*) spunta la gioia di vivere. « C'est una absolue perfection et comme divine de sçavoir jouyr loiallement de son estre ». Ma questa perfezione non si tocca col semplice e puro ragionamento rischiarato dalla sapienza degli antichi.

La virtù che dà gioia e arricchimento all'anima, occorre conquistarla a prezzo di sacrifici e mantenerla con metodo rigoroso, perchè non ci sfugga e ci lasci in balia delle nostre passioni. La vita saggia è frutto di sano giudizio, che è padronanza di sè, sovranità della propria coscienza, accordo della ragione e del cuore, moderazione e sopra tutto temperanza.

L'uomo saggio di Montaigne non è quello del Guicciardini, attento al suo particolare; è, invece, « un object merveilleusement divers et ondoyant » e il mondo si presenta come « une branloire pérenne »; ma dietro la superficie mutevole delle cose sta il nostro « Io », nel quale l'universalità della natura umana si fonde con la nostra persona. Imparando a conoscere noi stessi, impariamo a conoscere gli altri. La nostra anima rischiara le altre anime e le altre rischiarano la nostra. La esperienza nostra e altrui è la via della scienza che sola ha valore: la scienza che insegna « à bien vivre et à bien mourir ».

Montaigne ha sentito tutto il pregio di una bella morte, quando, giunti al gran giorno (« le maître jour »), cade la maschera e la finzione svanisce. Le sue formule sulla morte, attinte ai maggiori filosofi, sono da lui riempite di un senso nuovo come di paura e, in pari tempo, di rassegnazione: « Philosopher c'est apprendre à mourir », ovvero: « Toute la sagesse et discours du monde se resout en fin à ce

point, de nous apprendre a ne craindre à mourir ». Neppure dinanzi al pensiero della morte, Montaigne non perde la sua serenità.

***

Invece il Petrarca teme la morte.

La concezione ascetica e malinconica della filosofia medievale è a poco a poco, dopo il Petrarca, rifiutata in nome di una nuova concezione, a formare la quale non era passata invano in Italia la luminosa età dell'ideale estetico degli artisti e dei poeti e non erano stati inutili, in Italia e sopra tutto fuori d'Italia, i turbamenti spirituali dei riformatori.

II.

INTERPRETAZIONE DEL CINQUECENTO

Interpretazione del Cinquecento

Se alcuno si chiedesse quale sia l'interpretazione che gli storici delle lettere danno del '500, si troverebbe alquanto disorientato a rispondere, perchè, se abbiamo monografie eccellenti su questo o quell'autore (poeta, artista, filosofo o scienziato), o su questo o quel centro di studi (Ferrara, Firenze, Roma, ecc.), o su questo o quell'indirizzo di pensiero (platonismo, aristotelismo, ecc.), se abbiamo anche trattazioni d'insieme insigni, che si risolvono in descrizioni storiche, letterarie e artistiche dotte e acute, non abbiamo però una disamina complessiva, una sintesi armonica, delle energie spirituali e delle forze vitali di tutto il secolo.

***

Cioè, ne abbiamo una tradizionale, che aspetta d'essere riveduta, integrata e corretta e che si potrebbe riassumere così. Il Cinquecento

si presenterebbe caratterizzato da un intimo e grave dissidio fra il tono basso e depresso della vita politica e civile e il tono alto e solenne delle opere d'arte. Gli splendori artistici, con la loro luce abbagliante, farebbero più sinistro, per ragion di contrasto, il grigiore entro cui si dibatte dapprima, e poi stagna, la vita italiana. La quale, disordinata e dispersa in vani sforzi nella prima metà del secolo, si raccoglie oscuramente in una pace umiliante nella seconda metà. Lo squilibrio, che è stato notato nel primo Cinquecento, si continuerebbe in forma diversa e più grave, quando alla spregiudicatezza e libertà di costumi succede, a mezzo il secolo, un ripiegamento delle coscienze, con un prevalere della riflessione sugli impeti della fantasia. Con l'avanzare del secolo, il quadro si fa poi sconsolante e torbido. Il contrasto è stridente, l'opposizione è acuta fra le condizioni umilianti di vita e quelle floride e magnifiche delle lettere e delle arti. C'è, però, da rimanere meravigliati e attoniti dinanzi a un'Italia rappresentataci imbelle e corrotta, la quale assume, proprio nel Cinquecento, il primato delle arti, delle scienze e della filosofia in Europa. Perchè il Cinquecento fu il periodo dell'Ariosto, che elaborò in forma signorile e aristocratica il grande mito romanzesco della cavalleria e lo configurò in un poema, che è un prodigio di bellezza e insieme un'affermazione potente della Rinascenza italiana; fu il

periodo della grande, feconda e gloriosa solitudine di Michelangelo, nella cui mente non nasceva pensiero (com'egli disse) « che non vi fosse dentro scolpita la morte »; fu il periodo, in cui il Machiavelli si sforzò di cercare un fondamento alla politica e di indagare come nascano e si mantengano e si dissolvano gli Stati; fu il periodo, in cui la storia, uscendo dalla partigianeria del Medio evo e dalla rettorica dell'Umanesimo, diventò col Guicciardini assennata discussione e interpretazione dei fatti nei loro rapporti di causa e di effetto; fu il periodo, in cui si iniziò lo studio dello svolgimento della storia civile e insieme del diritto con il Sigonio; fu il periodo, in cui si tentò di conciliare l'intuizione platonica con quella cristiana; e la vita cortigiana descritta dal Castiglione fu platonizzante e quasi una dottrina platonica nelle mani dei poeti e dei verseggiatori. Fu, poi, il periodo, in cui l'umanesimo di latino si fece volgare, e spuntò la commedia classica, che nacque dal ritorno di Plauto e Terenzio sulla scena e che, se inceppò il libero svolgimento del teatro dagli schemi della Rappresentazione ormai fatta di religiosa profana, mostrò a quale grado d'intensità era giunta la cultura classica latina. Fu, infine, il periodo, in cui l'Italia cominciò a dare in Francia, in Ispagna e altrove il maggior contributo di ispirazioni letterarie e artistiche che abbia mai dato nel corso della sua storia. E, in processo di tempo, proprio du-

rante l'età che ci è stata dipinta, con così foschi colori, ebbe vita la filologia comparata con G. M. Barbieri e nacque la storia dell'arte col Vasari.

Ed ecco che, fra tanta miseria civile, sorge Torquato Tasso, che dona all'umanità un altro e diverso prodigio di poema eroico, cavalleresco e religioso; e nasce la favola pastorale, che dall'egloga drammatizzata, sopra tutto con la *Aminta* e il *Pastor Fido,* avvia il teatro verso il melodramma, antecedente dell'opera moderna. Intanto, si estendono e si intensificano, dopo il platonismo, gli studi aristotelici, e i cànoni dello Stagirita si diffondono dall'Italia. Sopra tutto viene nascendo il pensiero filosofico italiano, che precorre la nuova filosofia europea. Bernardino Telesio potrà essere definito da Bacone il « primo degli uomini moderni ». Giordano Bruno si dibatterà fra le esigenze della ragione e quelle della fede. Sorgerà, scienziato e filosofo, Galileo Galilei, il quale sentenzierà che « chi ha gli occhi nella fronte e nella mente, di quelli s'ha da servire per guida ».

***

C'è da restare, ripetiamo, stupiti e disorientati dinanzi a un così grave dissidio. E non è mancato chi è venuto domandandosi se il problema, per caso, non fosse impostato male, perchè non si capirebbe come l'Italia, se fosse stata

davvero così abbietta e invilita, avrebbe potuto in pari tempo rivendicare a sè gloriosamente tanti primati spirituali e imporre, fra l'altro, la sua lingua in Europa come lingua della diplomazia. E non si conosce segno più chiaro di supremazia quanto la diffusione della lingua per una nazione.

Ora, la soggezione allo straniero e le condizioni di depressione politica si spiegano considerando che l'Italia, per una somma di fattori storici, di cui il Cinquecento fu erede, si trovò frazionata e divisa ed ebbe da combattere contro grandi nazioni costituite, come la Francia e la Spagna. Era fatale che Carlo V trionfasse; ma l'assoggettamento, che ne derivò, non cancella atti eroici come quello di Giovanni dalle Bande Nere, che si arrischia a incontrare gli Spagnoli avanzanti in Toscana, e di Francesco Ferrucci, e non offusca certe ispirazioni nazionali, come quelle di Giulio II e del Valentino, e non attenua la gloria politica di un Emanuele Filiberto, che, col valore delle armi, assicura alla sua dinastia il Piemonte e gli dà leggi sagaci, severe e felici e tempera le lotte religiose e promuove l'Università degli studi e prepara il paese a divenire il fulcro ideale d'Italia. La stessa battaglia di Lepanto consacra il valore e l'ardimento dei Veneziani. Non confondiamo, dunque, la fortuna delle armi nel Cinquecento con le risorse spirituali del paese, le quali si espressero sopra tutto nelle conquiste

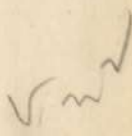
artistiche e letterarie, scientifiche e filosofiche, su cui conviene volgere prevalentemente lo sguardo, per studiarle nell'insieme della vita del secolo, nate e fecondate dalla cultura del tempo e tuttavia indipendenti, nel loro valore di bellezza, e autonome, come sempre avviene delle opere d'arte.

E, allora, conviene risalire all'Umanesimo, e considerarlo insieme come antecedente, fattore ed elemento vivo della Rinascenza o del Cinquecento. L'Umanesimo ha varie sorgenti: l'una sta nella stessa cultura medievale, a cui non fu mai del tutto estraneo (è tempo di dirlo chiaramente) lo studio dei classici latini; una altra sta in una reazione alla scolastica (alla grandiosa, ma sottile, squisita e complicata scolastica), che, a un dato momento, parve non appagasse più i bisogni del cuore e le esigenze dell'animo. Si legga il Petrarca dei trattati latini: e si vedrà com'egli ripari volentieri in Seneca e Cicerone, oltre che in S. Agostino; nella filosofia umanissima di Cicerone, dove si può discoprire, nel suo valore d'individuo, l'« uomo » con le sue passioni, con i suoi odi e i suoi amori, con le sue debolezze e la sua forza e le sue virtù. I concetti di libertà, di politica, di società vengono esaminati sotto un nuovo aspetto, ed ecco il Petrarca affisarsi col pensiero nella sognata immagine di un imperatore italiano, ed ecco il Valla affrontare appunto il problema della libertà. Ma l'Umanesimo se

da un lato aveva condotto alla celebrazione e alla esaltazione dell'individuo e del valore dell'uomo, dall'altro diveniva ricerca erudita, tecnica e filologismo.

In questo clima culturale, è chiaro che si venisse formando il « letterato », favorito dal mecenatismo delle Corti e dalle tristi condizioni di politica e di vita, di cui abbiamo parlato: il « letterato », dico, per cui ha sopra tutto valore il mondo degli studi e quello dell'arte, mentre la realtà obbiettiva si vela e quasi scompare. Ma, si badi, questa non è indifferenza, non è sonnolenza, nè stagnazione o infiacchimento di pensiero. Anzi, il letterato, proprio il letterato (nel senso più nobile della parola), realizza allora quell'unità spirituale, quella superiorità di civiltà italiana, che sono, in periodo di soggezione politica, una forma di affermazione e celebrazione della coscienza nazionale. Questa è energia spirituale, che tutta si riversa nella creazione artistica. E la caratteristica dominante del secolo, l'impronta ideale, onde fu segnato il Cinquecento, fu appunto l'esercizio dell'arte. E come l'arte è soggettività, così il primo Cinquecento fu il periodo delle individualità artistiche. Ora, poichè l'uomo non si pasce, nè può pascersi del solo sogno o dell'arte, ma è portato di necessità a vivere intera, fra gli uomini, la sua vita, ecco che sopravvenne l'esigenza di un freno e della legge, che permettesse il raccoglimento e il ripiega-

mento dello spirito. C'era bisogno di riflessione, di senso religioso della vita. La seconda metà del secolo risponde a questa esigenza.

***

E' tempo di dare ai problemi del Cinquecento un'impostazione più veritiera, fedele alla realtà storica. Quella, accettata dal De Sanctis e fattasi comune e tradizionale, fa quasi colpa all'Italia di non avere accolta e promossa la Riforma. E in questa colpa trova l'origine di tutti i mali. La verità è che la Riforma parve, e fu, una necessità, se si vuole, oltre le Alpi, mentre da noi era più sentito il bisogno d'ordine e di disciplina, dopo tanto dilagare di soggettivismo e di libertà e individualismo estetici. Ma la reazione controriformistica oltrepassò il segno. La decadenza dell'arte si andò via via accentuando, di mano in mano che scomparivano le ragioni che avevano dato all'arte vita e vigore, senza che fossero ancora sostituite da altre ragioni più profonde.

Al fervore sottentrò il silenzio; ma in questo silenzio maturarono gli studi scientifici e si costituì la nuova filosofia, perchè non si erano perdute le energie spirituali italiane.

Le lettere, sotto il giogo della poetica di Aristotele, si inaridirono entro schemi, che erano camicie di forza; e si ebbero le tragicomedie

di G. B. Giraldi che parevano scritte per il gusto d'applicare i cànoni aristotelici. Ma gli schemi si dissolvono quando interviene il genio, che non conosce limiti nè barriere alle sue creazioni. Si potè, allora, gridare allo scandalo quando apparve il poema del Tasso. Ma, intanto, la *Gerusalemme* era scritta. E si può giurare che quando il poeta la scriveva, la sua mente e il suo cuore erano sgombri di quei dubbi dolorosi e di quei turbamenti che lo assalirono subito dopo e furono uno stato d'animo diffuso nell'ultimo scorcio del Cinquecento in Italia: quasi un preannunzio di romanticismo, certo di una vita diversa e nuova. Ma se la vita sociale cinquecentesca ci è lontana, presente e attuale ne è l'arte; attuale perchè universale ed eterna.

III.

INTERPRETAZIONE
DI FRANCESCO DE SANCTIS

Interpretazione di Francesco De Sanctis

Quando Francesco De Sanctis chiuse a Napoli gli occhi per sempre, il 29 dicembre 1883, non so quanti avrebbero potuto presagire che il tempo si sarebbe incaricato di rendere giustizia alla sua critica letteraria, accolta dai più con indifferenza, da alcuni avversata e da altri giudicata aspramente.

***

Il silenzio, che si faceva intorno alla sua opera di critico, era in verità compensato dalla reverenza che egli ispirava come patriota e come uomo, perchè nel '48, appena trentunenne, aveva sofferto la prigionia, e due anni dopo era stato di nuovo arrestato e chiuso in Castel dell'Ovo, dove per un triennio aveva trovato conforto nella poesia e nello studio dei filosofi, ed esiliato dal governo borbonico s'era condotto a Torino e poi a Zurigo a guadagnarsi con l'in-

segnamento la vita e ne era ritornato con una solida fama di scienziato per assumere prima, nel '60, il governatorato della sua provincia di Avellino e subito dopo, per volontà del Cavour, il dicastero della Pubblica Istruzione; quindi era ritornato alla scuola e aveva insegnato quattro anni nell'Università di Napoli, e infine era passato di nuovo alla politica militante, dove aveva portato la sua vasta cultura, la sua lunga esperienza e soprattutto la sua coscienza, foggiata nel periodo fatidico del risorgimento della Patria e provata da molti sacrifici e disinganni: coscienza di un pensoso e di un solitario, tutto teso, con le forze dell'intelletto e del cuore, verso un'alta missione di educazione e di elevazione morale e civile. La riforma dell'Università di Napoli, da lui riordinata, i suoi atteggiamenti politici contro le « malve e i rompicollo », il suo fermo proposito di rinvigorire in Italia, il senso religioso della vita, i suoi articoli contro i partigiani del Murat, gli avevano procurato inimicizie, rancori e odi; ma la sua dirittura, la sua austerità, il suo disinteresse e la sua calda passione per la giustizia e la libertà provocavano, se non il consenso generale, il rispetto di tutti alla sua memoria e l'ammirazione dei migliori per la sua attività politica, che sempre era stata diretta ad instaurare i più alti valori morali nella vita della nuova nazione. Egli era colui che, nella sua diffidenza istintiva per Napoleone III, a-

veva quasi presentito la delusione di Villafranca; colui che aveva vaticinato l'unione del Mezzogiorno al Piemonte al grido di « Viva l'Italia! questa è la via dell'onore e della salute ». Era colui, che aveva attaccato il padre Bresciani offensore dei patrioti italiani e aveva tonato contro la corruttela politica, quando la Sinistra saliva al potere.

***

Il De Sanctis era riguardato quale uno degli uomini più rappresentativi della politica del primo ventennio del Regno, molto più che quale innovatore nel campo degli studi letterari, egli fu davvero grande. Ma, intanto, malgrado la fervida ammirazione di una ristretta cerchia di allievi, nella cui anima egli aveva inciso il segno della sua ricca e originale personalità — e di pochi altri che avevano fortemente sentito il palpito della sua convinzione e della sua fede nella verità delle sue idee — sembrava che sempre più entrassero nell'oblio le sue opere di critico e di studioso, non meno appassionate della sua azione politica, e sorte anch'esse dal travaglio della sua vita, tanto da rispecchiarne, nei loro fondamenti morali, le esperienze e le idealità. L'attività studiosa del De Sanctis non si potrebbe infatti capire, se la si considerasse staccata dalla sua vita. E persino la sua reazione alla rettorica, il suo disdegno per lo stile

ornato e fiorito, la sua avversione al purismo e il suo culto per la proprietà della lingua — quella sua lingua fresca e viva, senza fronzoli e sonagli, che è così schietta e bella, se anche può non piacere a tutti — sono cose che si spiegano come una vittoria su se stesso, in quanto, giovanetto ancora, aveva frequentato la scuola umbratile di Basilio Puoti, tutta grammatica e trecentismo, tutta pedanteria elegante e agghindata; e se poi aveva dato opera a distruggere i princìpi e i vezzi di questa scuola, aveva per altro conservato per il vecchio maestro devozione profonda e affetto, perchè più che i fatti valevano, per il De Sanctis, gli spiriti informatori dell'azione; e la serietà, la sincerità e la convinzione di colui che egli definì « l'ultimo dei puristi » riscattavano, per lui, le sue inocue debolezze.

Come critico, con la sua ansia studiosa, il De Sanctis aveva una preparazione europea; come politico, con la sua passione, aveva naturalmente una preparazione nazionale italiana. Tutto l'uomo, nella sua interezza, sorgeva dallo svolgimento storico del secolo XIX in un periodo di transizione: fra l'Italia dell'età più animosa del Risorgimento e della grande filosofia del Gioberti e del Rosmini e quella posteriore al '60, quando la pura e rigida erudizione, per effetto di nuove esigenze, cominciava a trionfare e la storia e la filosofia facevano nettamente divorzio. Era naturale che, nel ri-

stagno filosofico europeo della metà dell'Ottocento, dopo un alto periodo di fervore speculativo, le sue opere non fossero comprese adeguatamente dai nuovi studiosi imbevuti di naturalismo e di positivismo. Egli era nutrito fin nelle midolla di quella cultura napoletana, di cui era tanta parte la filosofia tedesca, sopratutto di Giorgio Hegel. Non schiavo di sistemi, ma spirito libero ed indipendente, era riuscito a crearsi da solo un ordine di pensieri e di idee, che ressero tutta la sua attività di critico.

***

Il maggior merito del De Sanctis è stato di rivendicare per l'esame delle opere letterarie i diritti dell'ispirazione e della fantasia, trasfiguratrice e creatrice di un universo di « ombre », come egli diceva, che si stacca da questo nostro mondo terreno, ma che ha una sua vita, una propria anima e una sua coerenza interiore. Ombre, che sono concreta sostanza spirituale e perciò sono un miracolo: il miracolo dell'arte. « Il mondo estetico (egli ha lasciato scritto « nel *Saggio sul Petrarca*) non è parvenza, ma « è sostanza, anzi è esso stesso la sostanza ». Il poeta può « disfare e ricreare » tutto « in nuove combinazioni », essendo ciascuna poesia un mondo nuovo. Non basta per l'arte che la natura si rifranga e si dissolva nello spirito; bisogna che la fantasia intervenga a trarre

« nella luminosità di una visione » l'indeterminato, a « chiarire il confuso e l'indistinto ». Questa elaborazione fantastica, che esclude l'astratto, il generico, l'abbozzato, l'allegoria e l'affettazione, è ciò che diceva « forma ».

E' già stato detto che il De Sanctis non avesse approfondito il concetto di « forma » e fosse caduto talvolta in contradizione; e, certo, egli ritornò di frequente su questo concetto, che presentò e ripresentò in vari modi, obbedendo ad una esigenza intima e viva che lo portava a sempre nuove chiarificazioni. Ma, in realtà, se il suo concetto di « forma » non fu rigoroso, fu però bastevole per gli scopi essenziali del suo esame critico. Ecco come egli si esprimeva: « quando il poeta ha innanzi a « sè un fantasma, questo non è l'idea pura, « ma l'idea dotata da lui di sentimenti e forze, « corpo spiritualizzato o spirito incarnato ». Il concetto è hegeliano. E continuava: « la forma « è la trasformazione dell'idea, cioè del con- « cetto » in fantasma sensibile poetico; è, insomma « la creazione dello stesso fantasma ». « Appare l'estetica, quando appare la forma ». Ne veniva, per lui, che prima della forma c'era il caos, cioè quello che è innanzi alla creazione. C'erano i contenuti astratti, o fuori della forma: antecedenti dell'arte, elementi culturali in fermentazione, rappresentazioni rigide e schematiche, concetti, volizioni, tutto ciò che è il mondo del senso e dell'intelletto. Non si pos-

sono applicare alle creazioni artistiche le leggi che valgono per questa materia culturale, su cui sorgono le opere dei poeti e degli artisti con norme proprie, le quali sono, come a dire, la grammatica delle singole opere d'arte; non la grammatica del verbo e del sostantivo, ma la ragione di esistere di un poema, di una pittura, di una statua, così della *Divina Commedia*, ad esempio, come di un idillio del Leopardi. Questa dottrina si desume da tutte insieme le sue opere e in particolare dalle pagine aspre e dure (fra le più severe che il De Sanctis abbia scritte in fatto di critica) sulla *Storia della Letteratura Italiana* di Cesare Cantù, nelle quali, sostenendo che l'opera d'arte va esaminata in sede propria, si espresse con un impeto e con una insofferenza che si spiegano con il disgusto che prova ogni serio studioso dinanzi all'incomprensione con cui vede talvolta leggermente accolte e fatuamente criticate idee sorte da una lunga meditazione. « Vera storia ragionevole « della letteratura (scriveva allora il De Sanctis) « non è possibile, quando se ne abbia un con- « cetto storto e confuso.... La letteratura ha in « se stessa il suo fine e il suo valore e vuole « essere giudicata secondo criteri proprii, de- « dotti dalla sua natura ». E aveva perfettamente ragione. Più grave era ciò che seguiva, perchè il De Sanctis, reagendo contro il pseudomoralismo del Cantù, si dava a precisazioni rischiose su presunti elementi che entrano nel-

l'arte e su altri che ne stanno al di fuori e dimenticava quasi ciò che era proprio un carattere saliente della sua critica: che, cioè, ogni autore va esaminato a sè e che se si può, ad esempio, prescindere non dico dalla morale, ma da presunti fini moralistici, nel giudizio sull'arte dell'Ariosto, se non vogliamo cercare nel suo poema ciò che non c'è, altrettanto non è consentito per Dante o per il Manzoni, il cui animo fu sostanziato non solo d'ispirazioni e di concetti, ma di scopi morali. Altra intuizione della vita, altra arte. E a tali princìpi s'informava il suo esame critico, comunque poi lo teorizzasse.

***

Anzi, questo fu proprio, a mio modo di vedere, il tormento del De Sanctis dottrinario: di trovare nelle opere d'arte elementi che, alla stregua delle sue teorie, riteneva estranei all'arte stessa e di non potersene staccare o di non poterne fare a meno, volta a volta, nell'esame critico, senza limitare la sua indagine e menomarla, immiserirla, frazionarla, frantumarla. Non ho forse bisogno di dire che il punto più delicato e grave della sua dottrina sta in questo concetto di limitazione, che procedeva dall'idea che aveva della forma o della fantasia.

Questi princìpi, anche se indecisi e incerti nella formulazione datane in più luoghi delle sue opere, rappresentavano un grande progresso, un

reale rinnovamento nella storia della critica del suo tempo. Era fatale che, movendo da siffatti criteri, egli condannasse tanti metodi di lavoro del suo tempo. Quali metodi?

Nel *Saggio sul Petrarca,* importantissimo per la conoscenza dello sviluppo delle sue idee, egli li passa in rassegna: « V'è una critica ele-
« mentare e utilissima, che mira alla semplice
« interpretazione, come è il modesto commento
« al *Canzoniere* del sommo Leopardi. Questa
« critica può illustrare e spiegare un lavoro,
« non lo può giudicare. Vi è una critica tutta
« esterna, che raccoglie e fa un bel mazzo
« delle forme di dire più elette o dei concetti
« più peregrini. Anche questa critica è incom-
« petente a dar giudizio di un lavoro d'arte.
« Vi è un'altra critica, che studia le qualità
« dello scrittore e si riassume nel celebre motto:
« lo stile è l'uomo. Questa critica, in cui sono
« eccellenti i francesi, non ci può dare essa
« pure che mezzi giudizi. E vi è una critica che
« prende a considerare in se stesso il contenuto,
« e ne fissa il concetto e le leggi e la storia.
« Anche questa critica mena a mezzi giudizi....
« Che cosa è la critica psicologica? E' l'autore
« isolato dalla sua opera e studiato nei fatti
« della sua vita, nei suoi difetti, nelle sue virtù,
« nelle sue qualità. Nè è meno incompetente la
« critica storica, che isola dall'autore il suo se-
« colo e il suo argomento e studia il contenuto
« preso in se stesso. Un contenuto può essere

« importante o frivolo, morale o immorale, re-
« ligioso o irreligioso, sviluppato poco o molto,
« trattato secondo questa o quella scuola, con
« questo o quel concetto, col tale o tale scopo
« e indirizzo. Ricerche importanti, senza dubbio,
« ma dalle quali non può uscire un giudizio
« dell'opera d'arte. Ciascuna di queste critiche
« ha la sua ragion d'essere e la sua utilità,
« ma ciascuna nei suoi limiti; quando li ol-
« trepassa, cade nel falso ».

Era naturale che il De Sanctis, lavorando con queste norme, si affaticasse a liberare le opere d'arte di tutte le soprastrutture e le incrostazioni di coloro che avevano confuso contenuto e forma e avevano scambiato l'astratto per il concreto. Così, nella *Fedra* del Racine, a ragion d' esempio, egli non voleva vedere, secondo le opinioni comuni, alcun scopo pratico, nè il fatalismo, nè l'opera della Provvidenza; e in luogo di cercarvi imitazioni e reminiscenze classiche, si chiedeva se Fedra avesse, o no, un'anima appassionata e viva e se il poeta l'avesse rappresentata « in tutta la ricchezza della sua vita » nelle lotte fra la passione e il senso morale. Era anche naturale che, esaminando in tal modo il sermone sulla *Mitologia* del Monti, finisse con la condanna di tutto il poemetto e anche della critica che allora se ne faceva, la quale invece di penetrare nel fondo dell'opera per giudicarla e valutarla, le girava d'intorno e scambiava per arte l'artificio. Così,

la realtà, o meno, di Beatrice e di Laura non gli destava interesse. Gli importavano la Beatrice e la Laura della poesia. Di Nerina, di Silvia, di Aspasia diceva che questi fantasmi leopardiani « bisogna guardarli da lontano. Voi « disputate se Nerina era figlia di un cocchiere « o di un cappellaio. La verità è che Leopardi « rimaneva come incantato dinanzi a ciascuna « donna, perchè vedeva in ciascuna non questa « o quella, ma la donna, anzi la donna sua, la « creatura del suo spirito ». Erano, per lui, problemi di gente « noiosa e pettegola » i problemi critici male impostati. « Tale è questa « critica (affermava fin dal 1855) che anche « oggi si insegna nelle scuole e nei giornali, « e contro di cui si sta apparecchiando una « reazione salutare. Critica dannosissima, non « perchè partorisce falsi giudizi intorno alle let- « tere, che è minor male; ma perchè, richia- « mando l'attenzione intorno a qualità esteriori « e accidentali, svia e debilita l'ingegno ».

***

Questa estetica desanctisiana è stata detta, non a torto, romantica. Ma qui bisogna intendersi, perchè Berchet, Tommaseo, Mazzini, e, se volete, Manzoni, davano all'arte un fine pratico (religioso e morale), la consideravano come strumento di perfezione nella vita, mentre per il De Sanctis l'arte non è nè finalistica nè mora-

listica. E' semplicemente morale, perchè lo spirito dell'artista vero è sempre impegnato nella sua opera con un atto che è morale per eccellenza. I cànoni, insomma, della critica letteraria del De Sanctis sono: che il contenuto non è nè estetico, nè inestetico; che la forma annulla il contenuto; che nella critica il contenuto appare due volte: come naturale e astratto, e poi come forma, qual è diventato; e se appare nell'opera artistica debole, falso o viziato, non ha valore d'arte; che l'interpretazione o critica dell'arte presuppone la storia del contenuto astratto, ma la nega in sede estetica. Affermando poi che la storia, per il suo carattere di necessità, è limite alla elaborazione dello spirito, che l'arte, invece, è creazione « libera e volontaria di una forma nuova non preesistente nella realtà » e che la critica estetica è indipendente dall'indagine storica, il De Sanctis non intendeva di disconoscere o svalutare le ricerche storiche sugli antecedenti dell'opera d'arte. Un fondamento erudito alla critica il De Sanctis non lo negò mai; e a coloro che nella *Fedra* di Racine cercavano la imitazione di Euripide e di Seneca osservava: « che gli eruditi mi informino quali siano e « di che qualità i materiali, bene sta. Ma ciò « che importa e ciò che la critica spesso tra- « scura di fare, è di mostrarmi in che modo « questi materiali sono stati elaborati e trasfor- « mati dall'arte, e se nelle mani di Racine sono

« rimasti un semplice aggregato o sono dive-
« nuti un mondo vivente ». Il rapporto, cioè, fra storia e arte, fra contenuto e forma, egli non lo concepiva naturalisticamente, come rapporto di causa e di effetto. Non giungeva ad unificare questi due termini in una sintesi creativa, ma sentiva profondamente l'esigenza di questa unificazione, tanto è vero che egli tenne sempre l'occhio alla vita e vide l'arte nella vita, legata, cioè, e non avulsa dalla vita. Questo bisogno di concretezza egli sentiva con tale intima partecipazione del suo essere, da mostrare preferenza per le forme, come egli diceva, uscite « dal più profondo della vita reale » e amava la poesia del Berchet perchè era tutta passionale e fremente, e simpatizzava persino col naturalismo dello Zola. Parlando appunto del Berchet, diceva, a sua lode, che in lui « l'espressione non esce da un intelletto separato dal sentimento »; e il suo *Saggio* sul Foscolo diveniva quasi uno studio sull'uomo. Ma sempre egli salvava i diritti della fantasia e non mancava mai di affermare che « la forma
« è il medesimo contenuto, che appunto in essa
« è calato, fuso, dimenticato e perduto » ovvero che « la forma non è qualcosa che stia da
« sè e diversa dal contenuto, ma è generata
« dal contenuto attivo nella mente dell'artista.
« Tal contenuto, tal forma ». Ma, di mano in mano che la sua riflessione si approfondiva su questi problemi, sentiva sempre più il

bisogno di fare i conti con questi contenuti. Tormentato da questo contrasto fra l'esigenza di una fantasia, che tutto dovrebbe elaborare nel suo cerchio fatato, e un'altra esigenza imperiosa, che costituiva la forza della sua critica letteraria e che richiedeva l'esame dell'opera d'arte in rapporto con lo spirito dell'artista nella sua unità, il De Sanctis fu condotto, più che a una dottrina, a un modo di lavoro, che si ricava così dalla sua *Storia della letteratura italiana,* come dai *Saggi,* e che può essere riassunto così:

L'arte è, dunque, « forma », ma « rarissima è la forma senza macchia », rarissima, cioè, è l'arte pienamente realizzata dove tutti i contenuti sono annullati. Vi sono contenuti che restano fuori dell'arte in quanto non sono assorbiti in forma estetica. Dirò meglio, con parole quasi desanctisiane: vi sono o vi possono essere nella coscienza di uno scrittore « mondi troppo reali e vivi e appassionati e resistenti » perchè l'arte possa tutti dissolverli e trasformarli. Tale è il caso di Dante che fu più poeta che artista. All'artista nocquero « la scolastica, l'allegoria, l'ascetismo e la stessa grandezza ed energia dell'uomo ». Altri artisti, invece, furono più artisti che poeti, per esempio l'Ariosto, che ebbe il culto della bellezza e produsse una forma di cui si appagò e in cui si obbliò, tanto che pochi furono i contenuti rimasti in lui al di qua dell'arte effettuale. Ora, quando il De

Sanctis scrisse la sua *Storia*, si trovò dinanzi al maggiore e più assillante problema che mai gli si fosse presentato. Di questa forma, in cui consiste l'arte, di questa attività fantastica, che agisce e lavora (com'egli sosteneva) fuori della storia, come potevasi appunto fare la storia? Ed egli fu obbligato a cercare questa storia, s'io sono nel vero, proprio in quelle « macchie » dell'arte (per usare la sua parola), cioè in quei mondi intenzionali e non realizzati — i mondi dei contenuti astratti, della cultura, della tecnica e così via — che egli appunto andava cercando e che i poeti e gli artisti avevano portato entro i mondi effettuali, nelle loro opere d'arte, come un peso dove tutto è levità, una « macchia » nella luce della bellezza. Questo, però, era un modo di dividere l'indivisibile, di scindere l'inscindibile, di sostituire la frammentarietà alla unità; ma i mondi intenzionali (cioè i motivi pratici religiosi, morali, sociali, politici, ecc.) erano per lui altrettanti elementi che, non sempre realizzati artisticamente, gli permettevano di inserire nel processo storico le opere d'arte o di collegare la poesia alla terra, perchè erano cultura, non erano arte. Così facendo, egli correva però il rischio di non superare il contenuto astratto e di perdersi in esso; e buon per lui quando la sua congenita sensibilità e il suo geniale intuito intervenivano a dissolvere le teorie e ad immergerlo nella calda realtà della poesia! Allora il De Sanctis diveniva critico

grande. Mondi effettivi e mondi intenzionali in realtà non ci sono nelle vere opere d'arte. C'è un solo mondo — quello dell'artista — un mondo retto da un'anima, la quale tutto agita e muove e unifica e brilla « in una parte più o meno altrove ». Indicare dove splende questa anima, dove batte l'accento divino del poeta, concentrando soprattutto l'attenzione su questo Dio ascoso che si svela, senza dirci come, per una specie di mistero e di prodigio, questa è la storia della letteratura. Se fosse lecito un taglio fra mondi effettivi e mondi intenzionali, fra arte e non arte, l'opera sarebbe fallita, l'unità di un poema sarebbe infranta, ogni opera d'arte sarebbe un aggregato di brani poetici indipendenti. Bisogna invece che le parti nelle quali batte con minore intensità l'accento della personalità del poeta siano anch'esse in funzione di questa personalità. Questo è il segreto della unità dell'opera d'arte: unità che non è contenutistica, ma formale, perchè sta nell'atteggiamento spirituale dell'autore, non già nell'argomento. Nell'atto pratico, ripeto, il De Sanctis sentì questa esigenza, e, quando non venne meno a questo bisogno del suo spirito, scrisse i suoi Saggi migliori e le pagine più belle e suggestive della sua *Storia*.

Della quale *Storia,* avvincente e drammatica, sono note a tutti le linee fondamentali: come egli vedesse il fastigio della fede religiosa e della passione politica, nel medio evo,

in Dante, e poi come, decaduto il Comune, crogiuolo di forze democratiche potenti e veementi, sorte le Signorie e i Principati e cominciata la servitù politica, trovasse nella mancanza di una forte e salda coscienza e di alte e vive ispirazioni, un dissolvimento, che dal Boccaccio all'Arcadia condusse artisti e poeti a chiudersi nella nicchia d'oro dei loro sogni e a produrre opere di pura bellezza (arte per l'arte). Ma l'Italia nel Settecento si riscosse e si ebbe il risveglio della patria, e infine, col Risorgimento, la sua elevazione civile. Si iniziò, poi, col '60, un altro periodo, che per il De Sanctis rappresenta la soluzione del problema nazionale, il periodo cioè della terza Italia.

Possiamo domandarci se questo dramma corrisponde davvero alla realtà o se non sia un dramma civile più che letterario. Possiamo, ad esempio, chiederci quale consistenza abbia la sua rappresentazione del Rinascimento e se la ricerca affannosa della bellezza e della tecnica non possa, come avveniva nell'Ariosto, riempire di passione tutta una vita e sostituire una fede. In ogni modo, questa interpretazione dello svolgimento della letteratura italiana sta a mostrarci come il De Sanctis dovesse finire coll'assumere nella sua critica elementi culturali e pratici a criterio di discriminazione e d'esame. Ma il vero e grande merito della sua *Storia* consiste non tanto nell'impostazione generale, quanto nelle felici e talora magnifiche tratta-

zioni dei nostri maggiori poeti da Dante al Leopardi. Entro la loro espressione personale, entro la loro lingua poetica, scoperse il segreto della loro arte.

* * *

Egli sentiva che in una con la creazione artistica si genera una lingua poetica diversa da autore ad autore. Affermava che l'« espressione deve uscire insieme con la cosa ». Diceva, parlando del Leopardi, che « altro » era il suo stile quando «altra » era la « situazione ». Discorrendo dell'Ariosto, osservava che « la forma eccellente non è che il pensiero stesso in quanto si manifesta ». Se la parola (aggiungeva) viene « isolata dalla cosa » ecco che si fa « immobile e cristallizzata ». E si formano parole belle e brutte, aspre e dolci, nobili e plebee, mentre la bellezza, la dolcezza, la nobiltà sono, se ci sono, nella personalità dello scrittore. Con questo concetto di lingua il De Sanctis poneva in relazione il suo concetto di grammatica. Obbiettava alla scuola grammaticale del suo tempo di « dare regole arbitrarie e più arbitrarie eccezioni » ricercate « nell'uso variabilissimo degli scrittori ». Le rimproverava il vezzo di riunire « sottigliezze infinite » e di darci « una lingua senza proprietà e una grammatica senza precisione »; perchè lingua e grammatica venivano considerate per se stesse, non rispetto alle cose.

Da queste premesse risulta che il De Sanctis considerava, in fondo, la lingua come rivelazione del pensiero. E distingueva fra lingua della prosa e lingua poetica, cioè fra la lingua del naturalista e dello scienziato e quella ricca di efficacia, di luce, di colore e di energia, propria dell'artista. Oggi sarà lecito chiamare, per meglio intenderci, questa lingua miracolosa, propria dell'arte, « linguaggio » e, svolgendo il pensiero desanctisiano, riconoscere nella lingua, che egli diceva prosastica, la cultura, la tecnica, la grammatica, che altro non sono che gli antecedenti della « forma ».

Giunti a questo punto, si vede subito che il linguaggio è l'anima della lingua, come la forma è l'anima del mondo del poeta. Subito si vede che senza l'un termine non vive l'altro, cioè senza linguaggio non è data lingua in nessuno e senza lingua, in nessuno, non è dato linguaggio. Questo, poi, nei veri poeti ha quel timbro misterioso e divino che rende unica e inconfondibile la loro singola espressione. Studiare il linguaggio nei poeti significa proprio studiare la loro arte, mentre lo studio della lingua ci dà la sostanza culturale, su cui il poeta sorge, e ci permette di individuare e di circoscrivere gli elementi astratti e contenutistici, salvandoci dal correre dietro a vane ombre e a illusori miraggi che possono sviare la ricerca oltre i limiti entro cui deve essere, caso per caso, confinata. Volete sapere quanta e

quale è la cultura di un poeta? La sua morale, o la sua politica? Le sue conoscenze? Studiatene la lingua. Volete invece ricercare l'accento della sua poesia? Studiatene il linguaggio, ma badate che non lo troverete che nella lingua. L'uno e l'altra, allora, vi potranno forse svelare nell'opera d'arte la storia del pensiero dell'artista.

* * *

Questi ed altrettali sviluppi, a cui si presta la sua dottrina, queste ed altrettali osservazioni ci attestano che il De Sanctis, se prescindiamo da alcuni atteggiamenti che si spiegano con le condizioni dei tempi, è ben vivo e presente fra noi, da quando — dopo un periodo d'oblio — fu quasi discoperto, poco più di un quarto di secolo fa. Allora parve che una voce nuova parlasse alla nostra mente e al nostro cuore. Egli è vivo e vicino a noi per il suo anelito al progresso morale, per il calore del suo sentimento, per il suo generoso ottimismo, per la passione che fecondò la sua continua aspirazione a ritemprare i caratteri e a restaurare la sincerità, il coraggio, la disciplina. E' presente per i suoi ammonimenti presaghi, che in questo nostro attuale rinnovamento dei valori civili e culturali suonano come un vaticinio, circa l'efficacia degli studi e della scienza quando non siano tagliati fuori, gli uni e l'altra, « dal

movimento nazionale » (come diceva nel suo discorso inaugurale di Napoli, *La scienza e la vita*) e quando affrontino problemi vivi in uno Stato che non si dichiari « neutro » e siano centri irraggianti dello spirito nuovo. Vi sono strumenti per il progresso civile, che se debbono rimanere irrugginiti nelle mani (diceva in un discorso sul Machiavelli) è meglio gettare via. E' vivo come pensatore, con quel suo prepotente bisogno di concretezza, che lo portava nella vita e negli studi a guardare in faccia le cose, ed è vivo come scrittore, con quel suo stile schietto, agile, vario, facile come il respiro, e antirettorico, che egli avrebbe definito « specchio del pensiero » mentre avrebbe potuto dirlo, senza esitazione, « corpo del pensiero ».

INDICE

Indice

APPENDICI